

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Marcela Bramborová

**Obraz venkovanství v české a polské próze 60. let 20. století (interpretace vybraných
literárních děl)**

View of rurality in Czech and Polish prose in 1960s (interpretation of selected literary works)

Praha 2016

Vedoucí práce: doc. PhDr. Petr Poslední, CSc.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat panu doc. PhDr. Petru Poslednímu, CSc., za pomoc se samotným definováním tématu práce, podnětné připomínky, doporučení a cenné rady a v neposlední řadě také za vstřícnost, s níž přistupoval k řešení dílčích problémů, kterým jsem v průběhu psaní této diplomové práce čelila.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného či stejného titulu.

V Praze, 8. srpna 2016

Marcela Bramborová

Klíčová slova:

Česká próza, polská próza, venkovský román, socialismus, narativ, vypravěč, čas vyprávění, čas vyprávěného, kulturní kódy, chłopský mýtus, paměť, otcovství

Abstrakt:

Předmětem této diplomové práce je představení typologie venkovské obraznosti na základě tematologické a interpretační analýzy polských a českých literárních textů z 60. let 20. století, se zřetelem k pokračujícím přeměnám tradiční koncepce venkovského románu. Analýza jednotlivých děl (*Sekyry* Ludvíka Vaculíka, *Smuteční slavnosti* Evy Kantůrkové, *Času kopřiv* Josefa Knapa a z polských textů novely *Opadaný sad* Wiesława Myśliwského, románů *Na slunci* Juliana Kwalce a *Až budeš králem, až budeš katem* Tadeusze Nowaka) umožňuje vytvořit základní rejstřík prvků venkovské narativity, na něž je však v české a polské literatuře nahlíženo rozdílně. Pomocí této dichotomie jsou představeny typické narativy obsažené v českém a polském venkovském románu daného období. Následná interpretační analýza textů využívá podnětů současné naratologie, pozornost je zaměřena zejména na kategorii vypravěče a času a následně na usouvztažnění těchto kategorií s dílčími motivy, symboly a topoi.

Key words:

Czech prose, Polish prose, rural novel, socialism, narrative, narrator, time of narration, time of the narrated, cultural codes, the myth of the chłop, memory, paternity

Abstract

The subject matter of this thesis is the presentation of a typology of rural imagery based on a thematic and interpretative analysis of Polish and Czech literary texts from the 1960s with respect to the ongoing changes made to the original romantic-realist concept of the rural novel. The analysis of specific literary works (*Sekyra* by Ludvík Vaculík, *Smuteční slavnost* by Eva Kantůrková, and *Čas kopřiv* by Josef Knap from Czech literature, and, from Polish literature, *Opadany sad* by Wiesław Myśliwski, the novels *Na slunci* by Julian Kawalec and *... aż budeš králem, aż budeš katem...* by Tadeusz Nowak) permits us to create a basic register of elements of rural narrativity which, however, Czech and Polish literatures have different perspectives on. Through this dichotomy we present typical narratives contained in the Czech and Polish rural novel of the given period. The subsequent interpretative analysis of the texts takes inspiration from contemporary narratology with special attention to the narrator and time categories, and by extension to the interplay of these categories with individual themes, symbols and topoi.

Słowa kluczowe:

czeska proza, polska proza, powieść nurtu wiejskiego, socjalizm, narracja, narrator, czas narracji, czas akcji, kody kulturowe, mit chłopca, pamięć, ojcostwo

Abstrakt:

Tematem niniejszej pracy dyplomowej jest prezentacja typologii obrazowości nurtu wiejskiego na podstawie analizy tematologicznej polskich i czeskich tekstów literackich z lat 60. XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem zmian, dokonujących się w koncepcji powieści nurtu wiejskiego. Analiza poszczególnych dzieł (*Sekyra* Ludvíka Vaculíka, *Smuteční slavnost* Evy Kantůrkovej, *Čas kopřiv* Josefa Knapa, z polskich tekstów nowela *Nagi sad* Wiesława Myśliwskiego, powieść *W słońcu* Juliana Kawałca i *A jak królem, a jak katem będziesz* Tadeusza Nowaka) pozwala na stworzenie podstawowego katalogu elementów składających się na narrację nurtu wiejskiego, które zostały zbadane w czeskiej i polskiej literaturze z odmiennych perspektyw. Na bazie tej dychotomii przedstawiono typowe rodzaje narracji czeskiego i polskiego nurtu wiejskiego danego okresu. Analiza i interpretacja tekstów została przeprowadzona w oparciu o badania współczesnej narratologii. Wyjątkową uwagę poświęcono kategorii narratora i czasu a także związkom wymienionych kategorii z poszczególnymi motywami, symbolami oraz toposami.

Obsah

1.	Úvod	8
1.1	Práce s prameny	9
2.	Metodologická východiska zkoumání žánrově-tematické oblasti	10
2.1	Charakteristika žánru venkovského románu	10
2.2	Terminologické vymezení	12
2.2.1	Čas	12
2.2.2	Vypravěč	13
2.2.3	Motiv, symbol, topos	13
2.3	Problematika žánrového zařazení námi zvolených textů	14
2.3.1	„Živá paměť“	14
2.4	Jazyková výstavba textů	15
3.	Literárněhistorický exkurz	16
3.1	Venkovská próza v českém literárně-kulturním prostředí	16
3.2	Venkovská próza v polském literárně-kulturním prostředí	20
3.2.1	Venkovský směr v polské literatuře 60. a 70. let 20. století	22
4.	Autorská osobnost Tadeusze Nowaka	24
4.1	Tadeusz Nowak – přehled tvorby 50.–70. let 20. století	24
4.2	Poetika prózy Tadeusze Nowaka	26
4.2.1	Román ... <i>až budeš králem, až budeš katem...</i>	26
4.2.1.1	Motivy a symboly	28
5.	Julian Kawalec	30
5.1	Autorská osobnost Juliana Kawalce	30
5.2	Styl Kawalcovy výpovědi	32
5.2.2	Časové roviny	33
5.3	Interpretační analýza novely <i>Na slunci</i>	35
6.	Smuteční slavnost Evy Kantůrkové	37
6.1	Vypravěč	37
6.2	Čas	38

1. Úvod

Proměny „tradičních“ žánrových paradigmat, k nimž došlo ve 20. století, výrazně pozměnily i zobrazování venkova a způsob, jakým je pojmán fenomén venkovanství a jímž jsou představovány jiné stěžejní prvky definující žánr venkovské prózy. Tyto proměny paradigmatu venkovského románu (novely, povídky či pomezních prozaických útvarů) jsou pro nás východiskem pro zkoumání českých a polských literárních textů, jež vznikly v 60. letech 20. století a které lze z tematologického hlediska označit za venkovský román, novelu či povídku.

V této práci zaměříme pozornost na *Sekyru* Ludvíka Vaculíka, *Smuteční slavnost* Evy Kantůrkové, vybrané povídky z povídkového souboru *Čas kopřiv* Josefa Knapa a z polských textů z 60. let 20. století se budeme věnovat *Opadanému sadu* Wiesława Myśliwského, románům *Na slunci* Juliana Kawalce a ... *až budeš králem, až budeš katem* Tadeusze Nowaka.

Samotné interpretační analýze jednotlivých děl pochopitelně předchází potřeba definovat, na základě jakých skutečností uvažujeme o těchto literárních textech jako o reprezentantech venkovské prózy v 60. letech.

V rámci stanovení metodologických východisek pro zkoumání žánrově-tematické oblasti představíme tematické souvislosti mezi zvolenými texty a následně nám bude umožněno zabývat se způsobem, jímž je téma rozvíjeno v české a polské literatuře. Představené tematické souvislosti podložíme rovněž nastíněním soudobých literárních tendencí v českém a polském literárně-kulturním prostředí v rámci kratšího literárně-historického exkurzu.

Poté budeme moci přistoupit k popsání venkovské narativity, zejména ke sledování shodných a rozdílných rysů českých a polských textů.

Na základě interpretační analýzy zvolených textů představíme typické narativy nacházející se v českém a polském románu s venkovskou tematikou daného období. Vzájemnou komparací podnětů vyplynuvších z analýz jednotlivých literárních děl bude možné popsat charakter motivické struktury, škálu symbolů, archetypů či topoi a způsob, jakým s motivy či symboly autoři pracují.

Obecně vzato nejvlastnější tedy bude této práci hermeneutický přístup k jednotlivým literárním textům. Striktní setrvání v úzce sevřeném rámci žánrového vymezení neshledáváme pro potřeby této práce žádoucím.

1.1 Práce s prameny

Z důvodu relativně široké podpory překládání polské literatury, jež neodporovala soudobým režimním tezím, do českého jazyka je většina námi zvolených literárních textů dostupná v českém jazyce, a to v kvalitativně uspokojivých překladech zejména Josefa Vláška či Heleny Teigové-Stachové. Výjimku v námi zvolené množině literárních textů tvoří novela *Opadany sad (Nagi sad)* Wiesława Myśliwského, jež jako autorova prvotina do českého jazyka přeložena nebyla. Pro potřeby předložené diplomové práce byly citace z této novely použité při interpretační analýze textu přeloženy, přičemž překlad je uváděn v příslušných poznámkách pod čarou.

Obdobným způsobem jsme přistupovali rovněž k sekundární polskojazyčné literatuře. Pokud zdroje nebyly dostupné v českém jazyce, přistoupili jsme k dílčím překladům jednotlivých citací.

2. Metodologická východiska zkoumání žánrově-tematické oblasti

Věnujeme-li se v této práci komparaci venkovského románu v české a polské literatuře 60. let 20. století, je nezbytné definovat, na základě jakých skutečností lze o nepříliš homogenní množině zvolených literárních textů uvažovat jako o venkovském románu, novele či venkovské povídce.

Třebaže tyto texty bezesporu obsahují podstatné prvky signifikantní pro žánr venkovského románu, považujeme za vhodnější nelpět na pevném a mnohdy problematickém žánrovém vymezení a namísto toho o těchto textech uvažovat z obecně tematologického hlediska.

2.1. Charakteristika žánru venkovského románu

Základní charakteristiku žánru venkovského románu podává Dagmar Mocná v rozsáhlé *Encyklopedii literárních žánrů*¹. V příslušném hesle, pojednávajícím o venkovském/vesnickém románu, autorka věnuje prostor zejména představení oné dnes již tradiční či klasické koncepce venkovského románu, jež se utvářela převážně v 19. století.

Venkovský román je žánr konzervativní, tematizující návrat k tradičním kořenům lidského společenství. V tradiční varietě tohoto literárního žánru je postulován požadavek na vyjádření řádu hodnot, stability a současně kontinuity, což koresponduje se soudobým konzervatismem smýšlení a polemizuje s dynamickým civilizačním rozvojem.

V tradiční koncepci venkovského románu je tento dynamický technologický rozvoj stavěn do opozice s vitalismem venkova a následně upozadčován nebo záporně vyhodnocován.

Venkovské prostředí a venkovský způsob života jsou výrazně literárně akcentovány. Autoři se snaží v textech zachytit autentický kolorit regionu, jeho tradice, mezilidské – zejména generační – vztahy a představit vazby usedlíků k obci a obzvláště okolní přírodě, díky čemuž tyto literární texty kontextově fungují jako dokumentace regionálních zvyků, folkloru či jednotlivých nářečí.

Nespornou spojitost tradičního venkovského románu lze spatřovat zejména s mýtem či idylou. Tyto archaizujícími formy v sobě přechovávají historický model světa. Venkovský román z nich „přebírá *topos ztraceného ráje*, aktualizovaný prostřednictvím hojně se

¹ Mocná, Dagmar, Peterka, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha–Litomyšl: Paseka 2004.

vyskytujících motivů dětství, rodových a místních pověstí, útěku z města a návratu do kraje předků.“²

V základním pojetí tento literární žánr výrazně tenduje k normotvorné idealizaci, projevující se obzvláště v rovině vytvářených literárních postav, např. rolníků, chalupářů apod. Součástí paradigmatu tradičního venkovského románu je symbolizace prostoru, zpodobnění cykličnosti času³ a lyrizace textu.⁴

Nástupy nových literárních generací, vztahujících se a mnohdy se rovněž ostře vymezujících vůči předchozím generacím, se rozšiřuje škála variet venkovského románu. Paradigma tradičního venkovského románu, jehož hlavní atributy jsme si v základních bodech představili výše, je postupně aktualizováno a doplňováno. Prostředky, které klasický tradiční koncept inovovaly, byly ovlivňovány soudobými dominujícími uměleckými směry a rovněž společensko-politickou situací, ve které literární texty vznikaly. Tyto prostředky je tedy třeba interpretovat a hodnotit s přihlédnutím k charakteru doby a uměleckého směru.

Hovoříme-li o inovativních postupech, vyprávěcích či v jazykové a textové rovině, případně o prostředcích, jež autoři užívají k inovaci žánru venkovského románu, máme na mysli mimo jiné např. originální práci s motivy typickými pro venkovskou prózu či prózu s venkovskou tematikou, svěbytnou autorskou práci s dílčími narativními kategoriemi, jako je např. kategorie času, prostoru či vypravěče, popř. mísení a prolínání zdánlivě vzájemně nekompatibilních literárních žánrů.

Představené základní paradigma tradičního konceptu venkovského románu je obecné a univerzální a lze je tedy aplikovat na literární texty jednotlivých národních literatur.

Vzhledem k tomu, že se v této diplomové práci věnujeme české a polské literatuře, považujeme za vhodné na následujících stránkách průřezově představit tradice a proměny tohoto literárního žánru v českém a v polském literárně-kulturním prostředí. Rádi bychom však upozornili, že níže uvedený soupis má posloužit skutečně pouze jako stručný výběrový přehled, a to obzvláště u autorů naplňujících tradiční paradigma žánru venkovského románu, tedy zejména autorů tvořících v 19. století.

O něco více prostoru bychom poté rádi věnovali autorům století dvacátého, jejichž texty jsou již inovovanými varietami tradičního žánrového paradigmatu.

² Mocná, Dagmar, Peterka, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha–Litomyšl, Paseka 2004, s. 673.

³ Narativní kategorie času, již budeme při interpretační analýze sledovat, je představena dále.

⁴ Mocná, Dagmar, Peterka, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha–Litomyšl, Paseka 2004, s. 673.

Mocná, Dagmar, Peterka, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha–Litomyšl, Paseka 2004, s. 672-678.

Pozornost však v tomto přehledu vědomě zaměříme zejména na autory narozené ve 20. či 30. letech 20. století, jejichž tvůrčí gesta a postupy jsou jedním z témat této práce.

2.2 Terminologické vymezení

V samotném úvodu této diplomové práce pracujeme s termínem paradigma. V pojetí paradigmatu se poněkud odkláníme od Kuhnova⁵ pojetí, jelikož v našem případě užíváme termín paradigma v obecnějším kontextu, chápeme ho spíše jako soubor sdílených představ o jistém jevu, přičemž tento soubor je považován za vzorový, definující. Uvažujeme-li o změně paradigmatu, máme na mysli porušení stanoveného souboru či jeho doplnění. Toto se rovněž úzce pojí s inovací, jež je „*vždy spojená s odklonem od vládnoucí normy nebo s její změnou. Je-li něco prohlášeno za inovaci, pak se nejedná pouze o deskriptivní atribut, jímž se vyznačuje zkoumání literární evoluce, nýbrž je to většinou úzce spjata s literárním hodnocením.*“⁶

V rámci literárně-interpretací analýzy jsme se po uvážení rozhodli věnovat pozornost dvěma základním naratologickým kategoriím, a to kategorii času a vyprávěče.

2.2.1 Čas

Pro literárně-interpretací analýzu jsme jako výchozí zvolili pojetí času vyprávění (čas potřebný pro percepci textu) a času vyprávěného (součást fabule)⁷. Základní koncept rozčleňuje formu vyprávění, tedy vztah času vyprávění a času vyprávěného, na tři části: z hlediska souladu s posloupností (předjímání či jednotlivé návraty v textu), z hlediska obsazení času vyprávění a vyprávěného v rámci jedné scény (posuzování dílčích poměrů časů) a z hlediska frekvence, tedy vyhodnocení času událostí vyprávění a vyprávěných událostí⁸.

Toto základní dělení (k němuž se vztahují a jež dále rozpracovávají i přední čeští literární teoretikové, jako je např. Růžena Grebeníčková⁹ či Petr A. Bílek¹⁰) se nám jeví vhodné pro potřeby této diplomové práce.

⁵ T. S. Kuhn se ve své odborné práci věnoval problematice vývoje vědeckého poznání a pokroku, který posléze zapříčiňuje změnu paradigmatu.

⁶ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 340.

⁷ K rozlišování času vyprávění a času vyprávěného se nejprve uchýlili G. Müller, W. Kayser, F. K. Stanzel či G. Genette. Více viz Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 108 či Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace. K modernímu prozaickému textu*, Brno: Host, 2003, s. 153–155.

⁸ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 108.

⁹ Grebeníčková, Růžena: *Literatura a fiktivní světy (I)*, Praha: Český spisovatel, 1995.

¹⁰ Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, Brno: Host, 2003.

2.2.2 Vypravěč

Další kategorií, jež se nedílně podílí na vnitřní výstavbě vyprávění, je kategorie vypravěče. Tomáš Kubíček tuto kategorii ve své knize *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* definuje jako primární kategorii naratologického rozboru¹¹ a dále uvádí: „*Své sjednocující významotvorné aktivitě podřizuje totiž i otázky distribuce časových a prostorových vztahů, určuje poměr ke skutečnosti jako k souboru obecně platných norem či fyzikálních zákonů, hodnotově rozvrhuje ostatní postavy vyprávění, nastavuje komunikaci se čtenářem, a tedy se svým publikem, stejně tak jako i odkazuje ke svému autorovi jako k intenci do díla vložené, a modeluje tak autorské publikum či implicitního čtenáře – tedy dvojúrovňovou komunikaci literárního díla.*“¹²

Pro potřeby zamýšlené literárně-interpretační analýzy námi zvolených děl není třeba podrobně reflektovat dílčí nuance kategorie vypravěče, které ve své knize Tomáš Kubíček detailně zpracovává. Jako východisko pro naše zkoumání využijeme základní Genettovo dělení na homodiegetického, heterodiegetického či autodiegetického vypravěče. Homodiegetický vypravěč je nedílnou součástí vyprávěného¹³, oproti tomu heterodiegetický vypravěč není účasten příběhů, které vypráví. „*Autodiegetičtí vypravěči jsou vypravěči v ich-formě, kteří jsou současně hlavními hrdiny světa diegése.*“¹⁴

2.2.3 Motiv, symbol, topos

Jak jsme již definovali v úvodu této diplomové práce, za nejpodstatnější součást literárně-interpretační analýzy považujeme zpracování motivické struktury jednotlivých textů, s možnými přesahy do rejstříku zastoupených symbolů či topik.

Motivem rozumíme „*v nejširším slova smyslu nejmenší plnovýznamov(ou) jednotk(u), která vytváří strukturu uvnitř textu. V užším smyslu se jedná o tematickou konstelaci, kterou určuje kulturní tradice a která je pevně daná (...).*“¹⁵

Snaha o definování pojmu symbol koliduje se skutečností, že nelze stanovit přesné hranice mezi symbolem a dalšími jevy, jako jsou např. emblém, alegorie, metafora, metonymie či synekdocha. „*Literární symboly vznikají v rámci prohlubování interních mezitextových vazeb a během dynamizace celého referenčního systému.*“¹⁶ Symboly jsou

¹¹ Kubíček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno: Host 2007, s. 111.

¹² Tamtéž, s. 111.

¹³ V rámci Stanzelovy teorie se jedná o vypravěče v ich-formě.

¹⁴ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 147.

¹⁵ Tamtéž, s. 530.

¹⁶ Poslední, Petr: *Polské literární symboly*, Hradec Králové, Gaudeamus 2003, s. 7.

označovány „reálné předměty nebo jednání, které ve skutečnosti či ve vyprávěném světě odkazují na něco jiného.“¹⁷

Obsažnou a pro potřeby této práce závaznou definici toposu podává Petr Poslední v metodologických východiscích své knihy *Polské literární symboly*. Při analýzy topoi jde zejména o zkoumání „*topik – rétorických figur, schematických obrazů a vžitých syžetových struktur, prezentujících ustálený způsob označování skutečnosti. Sledujeme přitom, jak tato topika vznikají během zobecňování významů jako důsledek procesu topizace opakujících se tematických motivů (...)*“¹⁸

2.3 Problematika žánrového zařazení námi zvolených textů

Fenomén venkovanství je jedním z výrazných prvků českých a polských literárních dějin 20. století. Bezesporu však nelze tento fenomén vnímat pouze v rámci sevřeného pojetí žánru venkovské prózy. Jak v české, tak v polské literatuře došlo v průběhu 20. století ke zmnožení možných pojetí a přístupů k variování základního paradigmatu „tradičního“ konceptu venkovského románu.

Pozdržíme-li se u kategorie žánru, dochází například k prolínání a přechodům mezi venkovským románem, románem společenským, politickým, psychologickým, existenciálním či filozofickým, groteskou, bildungsrománem či rodinnou kronikou.

Množinu literárních textů, již jsme si pro své zkoumání zvolili, je třeba nahlížet nikoli striktně z hlediska žánrové příslušnosti, ale z tematologického hlediska. Dále, a to zejména v kontextu polského venkovského románu 60. let 20. století, je přínosné uvažovat o zpodobňovaném „venkovanství“ jako o fenoménu stylu.

2.3.1 „Živá paměť“

Svébytnou axiologickou tvůrčí aktivitou se stává především vzpomínání, rozpomínání se. Spojnicí mezi jednotlivými literárními texty se tak stává autorská práce s živou pamětí. Paměť, vzpomínání a rozpomínání jsou spjaty s fenoménem otce (obsaženého jak v *Opadaném sadu* Wiesława Myśliwského, tak i v *Sekyře* Ludvíka Vaculíka) či jsou ústředním stylovým faktorem (opět *Opadaný sad* Wiesława Myśliwského, novela *Na slunci* Juliana Kawałce nebo také např. *Smuteční slavnost* Evy Kantůrkové).

¹⁷ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 753.

¹⁸ Poslední, Petr: *Polské literární symboly*, Hradec Králové, Gaudeamus 2003, s. 5.

2.4 Jazyková výstavba textů

Skutečnost, že v rámci interpretace literárních děl nelze opomíjet jejich jazykovou stránku, bezesporu dokládá níže citovaný fragment studie Jonathana Cullera:

„Jazyk není ‚nomenklatura‘, která opatřuje nálepkami již dříve existující kategorie; vytváří své vlastní kategorie. Mluvčí a čtenáři však mohou pronikat skrz a za standardní polohy svého jazyka, a spatřovat tak jinou realitu. Literární díla aktivně pracují se standardními polohami a kategoriemi obvyklých způsobů myšlení a často si je pokoušejí přizpůsobit a přetvořit, čímž nám ukazují, jak pojmout myšlenky, jež jsme na základě svého jazyka doposud nebyli schopni předjímat, a nutí nás zaměstnávat se kategoriemi, skrze něž bezmyšlenkovitě pohlížíme na svět. Jazyk je tak konkrétní manifestací ideologie – tedy kategoriemi, v nichž jsou mluvčí oprávněni myslet – a zároveň prostorem pro její zpochybňování a likvidaci.“¹⁹

Prostřednictvím jazyka, definovaného jako soubor jazykových norem, jež jsou v určitém společenství závazné, jsou na základě znalosti právě těchto pravidel a jazykové kombinatoriky předávány dílčí informace a tvořeny texty, v nichž se autor svébytným způsobem vztahuje ke světu.

Právě i jazyková výstavba textů (zvolený jazykový rejstřík či např. délka výpovědí) koresponduje s žánrově-tematickým zařazením jednotlivých literárních děl.

V rámci analýzy jednotlivých literárních děl se proto pokusíme charakterizovat i jazykovou stránku textů.

¹⁹ Culler, Jonathan: *Krátký úvod do literární teorie*, Brno: Host 2002, s. 69.

3. Literárněhistorický exkurz

3.1. Venkovská próza v českém literárně-kulturním prostředí

Literární historici obecně považují za zakladatelku české venkovské prózy Boženu Němcovou, která kvalitativní úrovní svých povídek (*Karla*, 1855, *Divá Bára*, 1856, nebo *Dobry člověk*, 1858) a především novelou *Babička* (1855), jež je pojímána jako „obrazy venkovského života“, upozadila svého vrstevníka Františka Pravdu s jeho povídkovým cyklem *Povídky z kraje*, 1851–53.

V nově utvořené tradici venkovské prózy pokračují májovci, a to i přesto, že programově soustřeďují pozornost především k městu. Jakožto hlavní reprezentanty májovců věnující se žánru venkovského románu či venkovské povídky lze jmenovat Vítězslava Háška s lyrickými povídkami *Muzikantská Liduška* (1861) nebo *Na statku a v chaloupce* (1871) či Karolínu Světlou s dodnes reflektovanými venkovskými romány pojednávajícími o citových či intelektuálních dramatech (plynoucích například z ztráty víry v Boha či obtížnosti zachovat se dle osobním zájmům nadřazeného mravního řádu). Z rozsáhlé bibliografie Karoliny Světlé můžeme uvést například *Vesnický román* (1867) či romány *Kříž u potoka* (1868), *Frantina* (1870) nebo *Nemodlenec* (1873).

Ve druhé polovině 19. století se venkovský román, novela či povídka zařadily k literárním žánrům dominujícím na soudobé české literární scéně. Na přelomu 19. a 20. století vznikají stěžejní díla autorů novoromantické ruchovsko-lumírovské generace, v nichž se stále ještě objevují tendence k hledání čistého ideálu prostého venkovanství. Za všechny na tomto místě jmenujme například Karla Klostermanna s romány *Ze světa lesních samot* (1892) či *V ráji šumavském* (1893).

Paradigma definující žánr venkovského románu je v tomto období doplněno realistickými a naturalistickými prvky, ztvárňujícími zejména rozklad pevného a soudržného venkovského společenství, zapříčiněný mimo jiné i bohatnutím společnosti v důsledku překotných civilizačních změn a průmyslového rozvoje. Literární zpracování probíhajícího rozkladu společenství lze nalézt například v románech Karla Václava Raise či Jana Herbena. Důraznou antiidealizací se pak vyznačují expresivní prózy Josefa Karla Šlejhara, doplňující rejstřík znaků charakteristických pro žánr venkovského románu o destrukci veškerých lidských, morálních a přirozených hodnot.

Mytizaci venkova a venkovské soudržnosti variují ve svých dílech Josef Holeček a bratři Mrštíkové. Holeček spojuje mýtus ve své románové epopeji *Naši* (1898–1930)

s poezií dětské recepce. Vilém a Alois Mrštíkové tematizují časovou stránku – střídavý rytmus roku.

K prudké proměně vnímání a přijímání venkovské prózy došlo s tematickým příklonem poválečné generace k městskému kosmopolitismu. Venkovská poetika tak byla v úrovni umělecké literatury značně eliminována. Výjimkou byla tvorba východočeských autorů sdružených kolem časopisu *Sever a východ*²⁰, označovaných jako ruralisté²¹. Mezi čelné představitele tohoto literárního proudu patří Josef Knap, František Křelina, Václav Prokůpek či Jan Čep. Tato literární skupina doplnila venkovskou poetiku o výrazný katolický aspekt, spjatý s jistou osudovostí vazeb venkovanů k půdě.

Specifickou literární osobností, jež bývá řadou literárních historiků řazena k ruralistům²², je Jan Čep. Čep je výrazně monotematicky zaměřený autor krátkých povídek, které vycházely například v povídkových souborech *Dvojí domov* (1926), *Vigilie* (1928), *Letnice* (1932). Jeho jediný román *Hranice stínu* vyšel v roce 1935. Rámcovým prostředím, v němž se Čepovy úzce tematicky sevřené povídky odehrávají, je český venkov. Signifikanční pro Čepovu tvorbu je hluboký metafyzický prožitek víry a koncepce jisté dvojdomosti, tedy existence dvojího světa, dvojího domova²³.

Dobové preference od 30. let 20. století stále více inklinovaly k sociálním rozměrům literárních děl. Na žánrovém pomezí mezi venkovským, sociálním či rovněž psychologickým románem se pohybuje například román Jarmily Glazarové *Advent* (1939).

Po roce 1945 a zejména vzhledem k politické situaci nastolené v zemi po roce 1948 probíhala kolonizace a združstevňování venkova²⁴. Tato společenská situace rozšířila množinu variet žánru venkovského románu. Venkovský román se postupně proměnil v dobově dominantní žánr budovatelského románu. Doposud kvalitativně vyvážené texty s venkovskou tematikou se ve své literární a umělecké hodnotě výrazně propadly.

Na konci 50. a na počátku 60. let se postupně s umírňováním společenské atmosféry objevují texty podávající hlubší pohled na problematiku kolektivizace, např. román Ivana Kříže *Velká samota* (1960) nebo *Zelené obzory* Jana Procházky, které byly publikovány rovněž v roce 1960.

²⁰ Revue *Sever a východ* vycházela v letech 1925–1930 a byla koncipována jako protipól k avantgardním časopisům.

²¹ Autorem označení této skupiny je Antonín Matula.

²² Jan Čep se tomuto zařazení bránil.

²³ Tvorbě Jana Čepa věnoval studii mimo jiné: Králík, Oldřich: *Próza Jana Čepa* in: *Osvobozená slova*, Praha: Torst, 1995, s. 414–423.

²⁴ Problematice kolektivizace se věnuje mimo jiné: Jech, Karel: *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*, Praha: Vyšehrad, 2008.

V 60. letech 20. století již v českém literárně-kulturním prostředí nelze přesvědčivě mluvit o venkovském románu, jenž by vykazoval charakteristické znaky tohoto žánru. Množina jeho variet je natolik rozsáhlá, že je vhodnější jednotlivé literární texty definovat spíše jako sociální či sociálně-politické romány/novely/povídky s venkovskou tematikou. Tomuto odpovídají i literární texty, které jsme zvolili pro interpretační analýzu v druhé části této diplomové práce, a to romány *Sekyra* (1966) Ludvíka Vaculíka a *Smuteční slavnost* (1967) Evy Kantůrkové. Třetí zvolený text, povídkový soubor *Čas kopřiv* (uspořádaný 1970), je od *Sekry* a *Smuteční slavnosti* odlišný. Jednotlivé povídky si i nadále zachovávají prvky signifikantní pro autorovu příslušnost k ruralismu. Je to způsobeno především tím, že povídky obsažené v tomto povídkovém souboru byly psány v rozmezí dvaceti let, a mimo jiné také nepochybně skutečností, že Josef Knap – na rozdíl od Ludvíka Vaculíka a Evy Kantůrkové – náleží ke generaci autorů narozených kolem roku 1900.

Specifické místo v české literární tvorbě první poloviny 60. let 20. století zaujímá básnická próza s venkovskou tematikou *Zlatá reneta* Františka Hrubína, jejíž rukopisné verze vznikaly v letech 1962–1963 a jež byla vydána v roce 1964.

Zdeněk Kožmín ve své recenzi uvádí: „V *Zlaté renetě* vidím velký experiment, který syntetizuje avantgardní výboje i realistické tradice prózy, neboť bez napětí těchto různých stylových postupů by nevzniklo ono živoucí napětí mezi složitostí moderního člověka a hořkosladkou tíhou prastarého života na prastaré zemi.“²⁵

Základní rámec této lyrické prózy je tvořen kontrastem spojujícím v sobě mladickou bezstarostnost s propracovanými motivy smrti. Ve *Zlaté renetě* František Hrubín podává příběh účtování stárnoucího člověka, který si uvědomuje marnost svého života a který se po tomto uvědomění pokouší navrátit o osmadvacet let zpět do minulosti.

Tradiční vyprávění je narušováno prolínáním reálné skutečnosti s imaginací hlavního hrdiny, jež je prezentována prostřednictvím Janova vnitřního monologu.

Pro uchopení tohoto Hrubínova textu je rovněž zapotřebí věnovat pozornost změnám časových rovin, s nimiž autor pracuje, nebo střídání retrospektivních obrazů. Vizualitu *Zlaté renety* hodnotí Josef Strnadel v souvislosti s jejím filmovým zpracováním: „Ty obrazy jdou za sebou s rychlostí filmových prolínaček, ba skoro polyekranově, protože automatismus myšlení a vybavování souvislostí je složitější než mechanismus kamery a než možnosti sestříhů a světelného průmětu.“²⁶

²⁵ Málková, Iva: *František Hrubín – z archivních fondů*, Brno: Host, 2011, s. 116.

²⁶ Strnadel, Josef: *František Hrubín*, Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 128.

Hrubínova *Zlatá reneta* je pro potřeby této práce důležitá vzhledem k autorově inovativní práci s narativní kategorií času, jíž budeme věnovat pozornost při interpretaci zvolených literárních textů české a polské literatury, tvůrčí práci s venkovskou tematikou, pro niž volí formu lyrické prózy, a také škálou volených motivů, u níž lze nalézt průsečíky s množinou motivů, jež využívají námi vybraní autoři, např. motiv jablka tematizovaný přímo v názvu Hrubínovy prózy implikuje stěžejní motiv zlatých a červených jablek v románu ... *až budeš králem, až budeš katem* Tadeusze Nowaka.

3.2 Venkovská próza v polském literárně-kulturním prostředí

Polská próza s venkovskou tematikou, respektive hovoříme-li o textech vzniknuvších v 19. století – polská venkovská próza, je prezentována třemi zásadními autory: Elizou Orzeszkovou, Henrykem Sienkiewiczem a Władysławem Reymontem.

Tvorba Elizy Orzeszkové nese znaky příznačné pro pozitivistický evolucionismus a vychází z autorčina sledování života na vesnici i ve městě. Ve vrcholném období své tvorby, spadajícím do 80. let 19. století a hodnoceném v souladu s estetikou kritického realismu, Orzeszková obohatila polskou literaturu o obrazy života běloruské či litevské vesnice ze šlechtického, židovského a selského prostředí. Z jejích románů lze jmenovat mimo jiné román *Vědma* (Dziurdziowie, 1885) či *Chám* (Cham, 1888), ale především je nutné zmínit rozsáhlou románovou fresku *Nad Němnem* (Nad Niemnem, 1888). Děj se odehrává roku 1886 a na rozsáhlé románové ploše mimo jiné tematicky i motivicky odkazuje na lednové povstání.

Po bok fresky *Nad Němnem* Elizy Orzeszkové lze zařadit románovou epopej *Sedláci* (Chłopi, 1904–1909) Władysława Reymonta. Jedná se o propracovaný obraz polské vesnice, v níž se odehrávají generační i třídní konflikty. Životní rytmus vesničanů je spjat s přírodou a určován střídajícími se ročními obdobími²⁷.

K „tradičnímu“ paradigmatu venkovského románu přistupuje inovativně Henryk Sienkiewicz. V novele *Črty uhlem* (Skice węglem, 1877) „(...) karikuje romantickou idealizaci lidové prostoty a paroduje tak rádobý folklorní obrazy venkovského života (...)“²⁸ Pro novelu *Črty uhlem* Sienkiewicz zvolil parodický postup, jímž vědomě odidealizovává prostředí polského venkova.

Pro přelom 19. a 20. století je i v polském literárně-kulturním prostředí signifikantní snaha vyrovnat se s krizí hodnot, a proto dochází k hledání ideálu venkovanství. Tento ideál je spatřován především ve vitalismu venkovského bytí či jeho tělesnosti. Do tohoto období lze zařadit dvoudílný povídkový soubor *Na skalném Podhalí* (Na skalnym Podhalu, 1903–1910) Kazimierze Przerwy-Tetmajera, v němž jsou zobrazena specifika horáckého myšlení, a to zejména prostřednictvím jazykové výstavby jednotlivých textů a postupů zdůrazňujících mytičnost venkovského prostředí, které se uzavírá před světem.

Mimořádný tvůrčí postup zvolil v románu *Cesta necesta* (Wertepy, 1947) Leopold Buczkowski. Ten skládá z dílčích fragmentů lidských osudů naturalistický, krutý obraz volyňské vesnice 20. a 30. let 20. století. Tím, že Buczkowski vytvořil celek románu z dílčích

²⁷ Zde může spatřit analogii s českým *Rokem na vsi* bratří Mrštíků.

²⁸ Poslední, Petr: *Polské literární symboly*, Hradec Králové, Gaudeamus 2003, s. 41.

fragmentů, a tím, že je tato fragmentárnost textu přiznávána, došlo k rozložení dříve upřednostňované sevřené epické struktury románů.

Rozpad epické struktury literárních textů, parodování venkovské prostoty či inovování jazykové výstavby děl jsou způsoby, jimiž byl na přelomu 19. a 20. století variován původní koncept vesnického románu. Vzhledem ke společenskému a politickému vývoji, k němuž došlo zejména po roce 1945, však již nebylo žádoucí více inovovat „tradiční“ paradigma venkovské prózy.

Situace se mění po politických událostech roku 1956 (po Stalinově smrti v roce 1953 se rozrostly napříč východním blokem naděje na postupnou demokratizaci totalitního systému), jež ve svém důsledku v rovině kultury a literární produkce rozvolnily sevřenou uměleckou tvorbu a umožnily nástup mladé literární generace, jež měla potenciál pozměnit přístup k literární tvorbě a samotné myšlení o literatuře. V první fázi je změnami – zahrnujícími především nástup mladých básníků označovaných jako „generace '56“ – zasažena básnická tvorba (podněty poskytuje Kazimierz Wyka), posléze změny postupují dále k próze a dramatu.

Návaznost „generace '56“ na starší literární generace lze vysledovat v obdobném estetickém cítění, jež se přenáší do „tří sjednocujících uměleckých tendencí – tzv. lingvistické poezie, „turpismu“ a tradicionalismu.“²⁹

V kontextu skutečnosti, že tato práce pojednává o prozaických textech s venkovskou tematikou, je třeba zmínit, že jednou z literárních osobností, jež vzešly z „generace '56“, je právě Tadeusz Nowak, básník, jenž básnické postupy přenesl do své prozaické tvorby (viz dále).

K výraznější inovaci a transformaci „tradičního“ konceptu došlo prostřednictvím tzv. venkovského směru (nurtu chłopského) teprve v 60. a 70. letech 20. století.

²⁹ Kowalczyk, Małgorzata, Poslední, Petr: *Jákobův žebřík. Polská literatura v letech 1945-1969*, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2008, s. 221.

3.2.1 Venkovský směr v polské literatuře 60. a 70. let 20. století

V 60. a 70. letech 20. století do literatury „nurt chłopski“, tedy „venkovský směr“, znovu uvádí venkovskou tematiku. Z literárněteoretického hlediska napomohl tento literární směr konstituovat mimo jiné literární kritik Henryk Bereza. Svými esejemi, pojednáními či literárními kritikami charakterizoval jednotlivé autory a poodhalil jejich autorská tvůrčí gesta.

Tvorba předních autorů, kteří představují tzv. venkovský směr v polské literatuře 60. a 70. let 20. století, se oprostila od projevů angažovanosti v literatuře. Jednotliví autoři nacházejí prostředky, za jejichž pomoci mohou vytvářet literární díla vysoké kvality.

Původní společensko-politická situace, která měla zcela samozřejmě bezprostřední dopady na literární a kulturní život, paradoxně podnítila spíše rozvoj nepříliš angažované prózy.

Žánr venkovského románu není podmíněn představováním aktuálního společensko-politického dění, literáti se tak mohou vyhnout reflexi aktuální soudobé situace. Zpracovávání venkovské tematiky autorům umožnilo vytvářet netendenční texty značných uměleckých kvalit.

„Nurt chłopski“ vychází z tradičního paradigmatu žánru venkovského románu, avšak v řadě hledisek tento základní koncept variuje. Právě tyto posuny a inovace či odlišný přístup autorů k venkovské tematice jsou pro nás jedním z klíčových jevů, které v této práci analyzujeme.

Jako základní množina analyzovaných polských románů s venkovskou tematikou byly pro potřeby této práce stanoveny romány ... *aż budeś králem, aż budeś katem...* Tadeusze Nowaka, *Opadany sad* Wiesława Myśliwského a novela *Na slunci* Juliana Kawalce. Tuto množinu můžeme přehledově doplnit například autorskou osobností Wilhelma Macha či originálním a svébytným Edwardem Redlińskim.

Tyto autory spojuje nejen stejnogeneační příslušnost, ale mimo jiné také to, že pocházejí z reálného venkovského prostředí.

Wilhelm Mach v roce 1954 publikoval román *Javorový dům* (*Jaworowy dom*), v němž je vyličen dějinný přelom zasáhnuvší polskou vesnici v letech 1942–53 a v němž se pokouší dovodit možný dopad tohoto přelomu na psychiku dítěte. V druhém románu *Anežka, Kolumbova dcera* (*Agnieszka, córka Kolumba*, 1964) představuje mladou venkovskou učitelku, která se snaží pozvednout zaostalou vesnici.

Obdobnou postavu mladé učitelky uvedl ve svém románu *Konopička* (Konopielka, 1973) také Edward Redliński. *Konopička* spolu s navazujícím románem *Vzestup* (Awans, 1973) fungují až jako jakási platforma dokazující Redlińského originální tvůrčí schopnosti.

Prostředky a postupy, kterými Edward Redliński inovoval tradiční žánr venkovského románu a jimiž vytvořil vlastní, originální paradigma, zahrnují mimo jiné svěbytnou komiku, ukotvenou nejen v jazykové stránce textu, ale rovněž v popisované situaci. Tyto postupy dále zahrnují práci s jazykem či vědomé mísení a prolínání jednotlivých žánrů. Uvažujeme-li o žánrových přechodech, lze v případě románu *Konopička* (Konopielka, 1973) zmínit například prolínání groteskního venkovského románu se žánrem bildungsrománu.

Výše uvedené postupy nesporně napomohly rovněž k proměně tzv. chłopského mýtu.

*„... (P)od pojmem mýtus chápeme většinou ústně tradovaná vyprávění, která slouží před-vědeckým vysvětlením a popisům přirozeného světa (...) a odehrávají se většinou na pozadí kosmického nebo nadpřirozeného rámce, k němuž se vztahují.“*³⁰ Texty zpracovávající tzv. chłopský mýtus nezbytně vykazují i jistý imaginativní charakter.

³⁰ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno: Host 2006, s. 534.

4. Autorská osobnost Tadeusze Nowaka

Jak jsme již nastínili v kapitole 3.2.1, Tadeusz Nowak pochází z venkova a jeho vnímání a prožívání venkovského světa tak vyplývá jak z prostředí, v němž vyrostl, tak ze zprostředkovaných informací, jichž se mu dostalo při studiu. Obecně se Tadeusz Nowak jako autor dle literárních kritiků a historiků³¹ vyznačuje mimořádným jazykovým citem, básnickým sluchem a rovněž výraznými pozorovacími schopnostmi. Josef Vlášek³² charakterizuje tvorbu Tadeusze Nowaka v mnohém příznačným označením „syntéza tradice a novátorství“.

4.1 Tadeusz Nowak – přehled tvorby 50.–70. let 20. století

V prozaické tvorbě se odráží autorská osobnost Nowaka-básníka, jež je utvářena v 50. letech 20. století. Za průlomovou lze označit básnickou sbírku *Proroci už odcházejí* (*Prorocy już odchodzą*, 1956), díky níž se Nowakovi dostalo pozornosti literárních kritiků a díky níž byl řazen k představitelům *nové vlny* v polské literatuře. Ukotvování svébytné poetiky vykreslující polský venkov dokládají i následující Nowakovy básnické sbírky: *Jesličková nebesa* (*Jaselkowe niebiosy*, 1957), *Slepá kola fantazie* (*Ślepe kola wyobraźni*, 1958) a *Žalmy pro vlastní potřebu* (*Psalm na użytek domowy*, 1959).

Precizní práce s lidovým jazykem a touha uchopit a harmonizovat svět je poté v šedesátých letech příznačná mimo jiné pro trojici sbírek: *Koledy dohazovače* (*Kolędy stręczyciela*, 1962), *Zrníčko trávy* (*Ziarenko trawy*, 1964) a *Za rozbřesku* (*W jutrzni*, 1966). Vyřesané básnické postupy posléze Tadeusz Nowak přenáší v šedesátých letech do své prozaické tvorby. Na tomto místě lze jmenovat zejména *Harfy krále Davida* (*Takie większe wesele*, 1966, česky 1970), úzce sevřenou autobiografickou novelu o dospívání na pozadí válečných událostí.

V roce 1968 vydává Tadeusz Nowak v Polsku román ... *až budeš králem, až budeš katem* (*A jak królem, a jak katem będziesz*, česky 1976), který již vykazuje pevnou epickou kostru. Základní bodovou charakteristiku, jež však obsahuje ty nejpodstatnější rysy tohoto románu, podává Petr Poslední: „*Spíše navazuje na folklorní imaginaci, tematické paralely lidského a přírodního, synekdochické zobrazování ‚podstatného‘, a pod vlivem zažitých představ reaguje na rozpad venkovské pospolitosti tím, jak uplatňuje oživené, integrační*“

³¹ Na tomto místě lze z polského literárně-kritického a literárně-historického okruhu jmenovat např. Henryka Berezę či Anna Marzec, z českého poté především Petra Posledního či překladatele Josefa Vláška.

³² Překladatel Josef Vlášek do českého jazyka převedl mimo jiné romány Tadeusze Nowaka či román *Na kameni kámen* (*Kamień na kamieniu*; 1986) Wiesława Myśliwského.

obrazy – překlenuje rozdíly mezi minulostí a přítomností, ‚lidovým‘ a ‚biblickým‘, spontánním a kulturním.“³³

S výše uvedenou tezí „integračních“ obrazů úzce koresponduje propracovaná vizuální stránka Nowakových textů, románu ... *až budeš králem, až budeš katem*... obzvlášť. Josef Vlášek vnímá Nowakovy romány jako epická plátna, jež v sobě odrážejí nejen básníka, ale rovněž malíře. Rozvinutá vizualita textu mnohdy implikuje i jistou snovost.

Takto specifickou venkovskou imaginaci jako jedno z možných tvůrčích gest Tadeusze Nowaka vnímá ve svých studiích rovněž Petr Poslední: „*Přes všechny kulturní realie Nowak v duchu vlastní interpretace lidové obrazotvornosti rozehrává zejména polopohádkovou fabuli o boji ‚dobra‘ se ‚zlem‘ v člověku; tuto dualitu bytí promítá do řady sugestivních leitmotivů – ‚zlatého jablka‘ a ‚jablek červených‘ (laskavosti a krutosti), ‚zpěvu k tanci‘ a ‚zpěvu na pohřbu‘ (radosti a lítosti), ‚dýky popravčí‘ a ‚dýky chránící‘ (spravedlnosti a svědomí). V nemenší míře ovšem těží z biblických aluzí – třeba Kristova utrpení za druhé – a román jako celek posouvá do polohy aktuální morality.*“³⁴

Kvalitativně na tvorbu šedesátých let navazuje Nowakova básnická sbírka *Žalmy* (Psalmy, 1971), jež podává syntézu polské lidové a duchovní písničky³⁵, a zcela nesporně román *Ďáblové* (Diabły, 1971, česky 1975). V tomto románu Nowak přenáší tematické těžiště na vesnici, na jejímž pozadí z časového odstupu podává obraz mnohohvrstevnatosti, historické podmíněnosti a spontaneity politického zápasu o socialistické zřízení³⁶. Epičnost představovaného příběhu je doplněna Nowakovým svébytným lyrismem. Josef Vlášek ve svém hodnocení tohoto textu operuje taktéž s pojmem „aleatorický princip“, jímž vyzdvihuje jistou nahodilost možných textových kombinací.

K oslabení epické struktury a gradaci lyrizace výpovědi dochází ve volném pokračování *Ďáblů*, a to v románu *Dvanáct* (Dwunastu, 1974, česky 1977). Přestože je fabule stále sevřena prvky a motivy polského tradičního venkova, jedná se o nesporný důkaz autorského variování žánrového paradigmatu. V textu je vykreslována nová doba a zpodobněn moderní životní styl, např. v kapitole pojednávající o studentské brigádě u Baltu.

Tematický přechod od venkova k městu je poté ústředním rysem románu *Prorok* (Prorok, 1977), v němž již není základním prostorem vesnice, ale město.

³³ KOWALCZYK, Małgorzata, POSLEDNÍ, Petr: *Jákobův žebřík*. Polská literatura v letech 1945-1969, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2008, s. 234.

³⁴ Kowalczyk, M., Poslední P.: *Jákobův žebřík*. Polská literatura v letech 1945-1969, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2008, s. 339.

³⁵ Tadeusz Nowak zde navazuje mimo jiné na renesanční tvorbu Kochanowského či Norwidův romantismus.

³⁶ Z tohoto hlediska přistupují mnozí literární kritikové ke srovnání s Andrzejewského románem *Popiel a démant* (Popiół i diament, 1948).

Při hodnocení románové tvorby Josef Vlášek upozorňuje na postupný posun ztvárňovaného románového prostoru od tradičního venkova, proměňujícího se venkova až po město a tento posun usouvztažňuje s vnitrospolečenskými přesuny. V rozporu s Vláškovou tezí se poté jeví vyjádření polského literárního kritika, esejisty a redaktora měsíčníku *Twórczość* Henryka Berezy. Jeho analýzy prozaických textů Tadeusze Nowaka vycházejí z přesvědčení, že mezi jednotlivými Nowakovými texty nelze vysledovat bezprostřední fabulární propojení. Jako relevantní nelze ani vnímat pokus vysledovat návaznost z čistě chronologického hlediska doby vzniku textů. Jednotlivé Nowakovy prozaické texty tak Henryk Bereza pojímá ve svých studiích jako svébytné a nezávislé jednotky.

4.2 Poetika prózy Tadeusze Nowaka

Nowakovým zásadním tvůrčím gestem se stává imaginace. Ta je navíc ještě podložena autorovou preferencí vizuálně-estetické stránky literárního textu. Nowak-básek a posléze Nowak-prozaik v počátcích své tvorby propracovává estetiku války, od níž v románu ... *až budeš králem, až budeš katem*... postupně přechází ke zpodobňování morálního dilematu, jež s sebou válka, vraždění a partyzánský odboj nesou.

4.2.1 Román ... *až budeš králem, až budeš katem*...

Román ... *až budeš králem, až budeš katem*... je text, jenž v množině textů Tadeusze Nowaka zaujímá jedno z předních míst. Autor se netajil skutečností, že k němu má velice osobní vztah. Různé textové varianty vznikaly takřka čtyři roky, přičemž geneze konečného textu byla završena v roce 1968, kdy byl román v Polsku vydán.

Fabule pojednává o mladíkovi, který dospívá během dobrodružných výprav a posléze za 2. světové války v partyzánském odboji. V románu je výrazně tematizováno hrdinovo váhání mezi dvěma módy chování a jednání.

Pro text tohoto románu jsou příznačné lyrizované výpovědi a svébytná autorská imaginace. Svět, který zde Tadeusz Nowak utváří, je světem chłopskosti, rájem. V kontextu s literárním rájem, jak jej označuje Henryk Bereza, je však jakýmsi oxymóronem.

„*Przede wszystkim trzeba zacząć od przypomnienia, że raj chłopskości u Nowaka nie miał, i jako raj chłopskości prawdziwej nie mógł mieć nigdy charakteru idyllicznego.*“³⁷

³⁷ Bereza, Henryk: *Taki układ*, Warszawa: Iskry, 1981, str. 256.

Překlad: „*Především je třeba začít připomenutím, že ráj chłopskosti u Nowaka neměl a ani jako ráj skutečné chłopskosti nemohl nikdy mít idylický charakter.*“

Nowakovo textové ztvárnění ráje není oproštěno od utrpení, bolesti či smrti. Jeho ráj však v sobě skýtá příslib, že vše negativní lze eliminovat pomocí imaginace. Stěžejním tvůrčím postupem je rovněž tematizace paměti.

V Nowakových textech je paradigma venkovského románu obohaceno o prvky erotiky, ovšem na rozdíl od explicitnější erotiky Edwarda Redlińskiego prezentované v *Konopińce* se jedná o erotiku značně poetizovanou.

Přestože je fabule založena reáliích, faktická věrnost vyprávěného ustupuje jiným textovým rovinám: psychologické, symbolické, magické a básnicko-mytické. Lze rovněž hovořit o jisté eliminaci reálného času, kdy Nowak silně zastírá čas vyprávěného. Nowakova intence není navázána na přesně ukotvený čas vyprávěného.

Tadeusz Nowak ve svých textech inklinuje k vyprávění v ich-formě.

4.2.1.1 Motivy a symboly

Román ... *až budeš králem, až budeš katem...* představuje bohatou lidovou obrazotvornost doplněnou autorskou imaginací. Nowak tak podává široký rejstřík motivů a symbolů.

Z množiny symbolů lze vydělit mimo jiné symboly, jako je jablko, zrcadlo, osiková tvář, voda, šavle, či prezentaci symbolických postav: král a kat, děd Jakub, Mojžíš i samotný Piotr. Symbolizace se odehrává rovněž na jazykové a stylistické úrovni. Neustále se opakují refrénní party. Toto opakování je pak vlastní také jiným Nowakovým textům, na tomto místě můžeme například uvést fragment z románu *Harfy krále Davida*: „*Ještě teď mě bolí ruce od toho potřásání harfou a krk se mi krocanovitě protáhl...*“³⁸

Mnozí hodnotitelé ve svých analýzách Nowakova románu ... *až budeš králem, až budeš katem...* poukazují na to, že statisticky nejužívanější symbol jablka je nositelem řady významů, z nichž můžeme jmenovat jablko z ráje, Adamovo jablko, živé jablko odkazující na vlnící se dívčí poprsí, zlaté jablko symbolizující spravedlnost a zastupující královské atributy či červená jablka zpodobňující vášeň či krev, smrt a vinu.

Petr Poslední navíc v ztvárňovaném boji dobra se zlem spatřuje polopohádkovou fabuli.³⁹ Ostře vymezená dualita boje dobra a zla (například transformovaná do motivů a postav krále a kata) je rovněž přenášena do opozic jednotlivých symbolů, například právě ona zlatá a červená jablka.

V dalších scénách je jablko⁴⁰ symbolem lásky, nebo naopak smrti, snovým předznamenáním neštěstí či smyslovým obraz pocitu jednoty a sounáležitosti.

Jak dokladuje ukázka ze samotného závěru románu, pouze dědu Jakubovi a Piotrovi novorozenému synu náleží zlaté jablko:

„*Vzal jsem od zdi kolíbku, vystlal jsem ji senem od Štědrého večera a postavil doprostřed světnice. Vzal jsem dítě z Heliných rukou, položil jsem to holátko na seno a obsypal jsem ho kolem dokola zlatými renetami z kapes a ze záňadří. Když jeho nahota začala zlátnout jablky, zavolal děda Jakub:*

„Král! Král! Královské dítě!“

„Jak chcete, dědo. Snad i královské. Ale je to můj syn. Náš syn.“

³⁸ Nowak, Tadeusz: *Harfy krále Davida*, přel.: Vlášek, Josef, Praha: Odeon, 1970, st. 6.

³⁹ Kowalczyk, M., Poslední P.: *Jákobův žebřík. Polská literatura v letech 1945-1969*, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2008, s. 339.

⁴⁰ Literární kritička Anna Marzec nabízí možnost interpretovat motiv a symbol jablka jako postavu románu.

*Za řadry mi zůstalo ještě jedno jablko. Nemohl jsem ho dostat ven, protože mi sklouzlo až na záda. Konečně jsem ho držel v ruce. Chtěl jsem jím korunovat dítě. Rozevřel jsem dlaň. Jablko bylo celé červené.*⁴¹

Motiv jablka a sadu lze vysledovat například i v Myśliwského *Opadaném sadu* a z českého literárního prostředí velmi návodně ve *Zlaté renetě* Františka Hrubína či *Sekyře* Ludvíka Vaculíka.

Anna Marzec upozorňuje rovněž na to, že často se opakující motiv osikové tváře má folklorní původ. Osika byla v lidovém léčitelství používána k vyhánění nemocí z těla. „*W ogóle wierzono, że drzewa mają swoją duszę, że zamieszkują w nich istoty nadprzyrodzone.*“⁴² Řada etnografických studií rovněž popisuje četné obřady, jež se pojí se zabíjením ducha stromu. S tímto lze do jisté míry usouvztažnit propojení národního charakteru a vlastností s druhy stromů, jak se tomu věnuje ve své práci například Vladimír Macura.

Tadeusz Nowak v tomto případě dokončuje animizaci popisu. Osika je v románu zpodobňována jako strom, jenž je obdařen magickými vlastnostmi. Nowak vychází z folkloristického přesvědčení, že v osice sídlí zlo. Proto se v osice zjevuje zločinná tvář. Ve své interpretační analýze Anna Marzec spojuje osiku se symbolickou postavou kata. Lze vysledovat, že zjevení tváře ve kmenu osiky plní svou roli při samotné výstavbě textu: objevuje se například ve chvíli, kdy má Piotr odejít se Staškem do války či při střelbě.

V románu ... *až budeš králem, až budeš katem...* se naplno projevil básník, tvůrce svěžích metafor, aktualizovaného jazyka plného symbolů.

Toto dílo je čteno a i nadále by mělo být čteno jako básnická próza. Většina vychází z jazykové stránky textu, „*stylu zbliżonym do mowy poetyckiej z całym bogactwem metaforyki, zagęszczeniem figur poetyckich, stylizacją biblijną.*“⁴³

⁴¹ Nowak, Tadeusz: ... *až budeš králem, až budeš katem...*, přel. Vlášek, Josef, Praha: Naše vojsko, 1976, str. 241–242.

⁴² Marzec, Anna: *Od Schulza do Myśliwskiego*, Warszawa: Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1988, s. 206. Překlad: „Obecně převládala v primitivních společenstvích víra v to, že jednotlivé stromy mají svou duši, že v nich žijí nadpřirozené bytosti.“

⁴³ MARZEC, Anna: *Od Schulza do Myśliwskiego*, Warszawa: Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1988, s. 203. Překlad: „...stylu blížícím se básnickému jazyku s celým bohatstvím metaforiky s množstvím básnických figur, biblickou stylizací.“

5. Julian Kawalec

5.1 Autorská osobnost Juliana Kawalce

Geneze autora Juliana Kawalce, obdobně jako Tadeusze Nowaka či Wiesława Myśliwského, je ovlivněna sociokulturním prostředím, z něhož autor vzešel. Julian Kawalec se narodil v roce 1916 ve vsi Wrzawy u Tarnobrzegu a zpracování prostoru vsi a venkova (pojetí bylo nepochybně inspirováno důvěrně známým domácím prostředím) se stalo jedním z charakteristických, Kawalcově tvorbě příznačných rysů. Venkovský časoprostor Julian Kawalec osidluje převážně postavami starců či intelektuálů, kteří se od venkova odpoutali nebo od něj byli odpoutáni.

Literárně jsou ceněny zejména romány a novely *Zemi souzený* (Ziemi przypisany, 1962), *Na slunci* (W słońcu, 1963), *Tančící jestřáb* (Tańczący jastrząb, 1964) či *Než přepluješ řeku* (Przepłyniesz rzekę, 1976). Opakujícím se a variovaným ústředním tématem většiny Kawalcových děl je přerod venkovana v obyvatele průmyslových měst.

Polská literární kritika hodnotí texty Juliana Kawalce především z hlediska vyjádření hodnot společenského vzestupu doplněných psychologickou profilací postav.

Přestože se Kawalcovy texty vyznačují čtivostí a zajímavou fabulí s propracovaným syžetem, je nutné upozornit na kolísající kvality jednotlivých děl Juliana Kawalce⁴⁴.

Literární kritička Anna Marzec ve své studii věnované tvorbě Juliana Kawalce⁴⁵ uvádí, že signifikantní pro Kawalcovu tvorbu je zobrazení společenských proměn zasahujících venkov a „chlopy“. Ztvárněním proměn Kawalec vytváří jistou dvojíost. Základní binární opozice je utvářena v časové rovině: zejména v prolínání minulosti a současnosti. Z hlediska prostorového ztvárnění je poté základní opozicí venkov a město. Další opozice, již Kawalec zpodobňuje, je odlišnost městského, průmyslového člověka a venkovana.

Tato determinace opozic se pro nás stává důležitým podnětem pro samotné uvažování o proměnách tematického rámce u Juliana Kawalce.

Jednou ze základních koncepcí, již reprezentuje existenciálně laděná Kawalcova próza, je určení a současně ztráta vnitřní identity jedince. Identita jedince je definována na základě jeho příslušnosti k prostředí. Tato návaznost na původní prostředí, ve většině

⁴⁴ V tomto případě se nabízí možnost hodnotit texty rovněž z translatologického hlediska při hlubším srovnání překladatelské práce Josefa Vláška, jenž do češtiny převedl texty Tadeusze Nowaka, a Heleny Teigové-Stachové, jež se ujala překladu novely *Na slunci* a románu *Než přepluješ řeku*.

⁴⁵ Marzec, Anna: *Cena awansu społecznego* in: *Od Schulza do Myśliwskiego*, Warszawa: Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1988.

případů venkovské je zdůrazněna v okamžiku, kdy dojde k vytržení subjektu z jemu vlastního prostředí. V románu *Než přepluješ řeku* odchází hlavní hrdina ze vsi z vlastní vůle, v novele *Na slunci* je stařec Starý ze svého prostředí násilně vyrván.

Tyto odchody či vytržení poté dokreslují základní implikovanou opozici mezi městským a venkovským. Avšak z důvodu probíhajícího „společenského vzestupu“ se tyto dva doposud vzdálené a rozdílné světy začínají prolínat. V novele *Na slunci* je toto splynutí světů dokonce smyslově evokováno. Střet „venkovského“ a „městského“ je podkreslen rachocením strojů, které devastují původní vesnici a transformují ji v městskou periferii.

Tematizování opozice venkovského a městského však není signifikantní pouze pro narativitu Juliana Kawalce. Tuto opozici využívá rovněž například Edward Redliński ve svém románu *Konopička* (Konopielka, 1973). Zatímco však Redliński střet venkovského a městského karikuje, Kawalec pojímá konfrontaci venkova a města jako existenční a existenciální rozpor mezi niternou psychologickou vazbou postav ke vsi a racionálním vyhodnocením materiálních výhod, jež poskytuje město.

5.2 Styl Kawalcovy výpovědi

Jazykový charakter prózy Juliana Kawalce vzbuzoval od počátku pozornost odborné veřejnosti. Autor utváří vlastní svěbytnou poetiku, pracuje s novými, originálními prvky. Jak upozorňuje Anna Marzec, autorský styl Juliana Kawalce je třeba nahlížet prizmatem cílů, jimž slouží. Kawalcův individuální styl je determinován psychologickými vlastnostmi, společenským původem a stupněm nabytých jazykových kompetencí.

Obecně lze styl Kawalcových výpovědí považovat za odmítnutí soudobých stylistických norem a svého druhu polemiku se stylovými tradicemi příznačnými pro předchozí literární generace. Toto odmítnutí je pak zcela v souladu s uvažováním o stylu autorů literárního proudu označovaného jako „Nová vlna“ („Nowa fala“).

Stylistický individualismus odpovídá zpracovávané tematice. Právě ztvárňovaná problematika psychologického rozpoložení jednajících postav, jež stanou na rozmezí dějinných období uprostřed dynamických společenských proměn, poskytla autorovi prostor pro nalezení vlastního stylistického tvaru.

Kawalcův přístup ke zpodobňovanému tématu se zcela zjevně v autorském stylu odráží. Popisovaná současnost je zatížena nánosy minulosti, které si jednající postavy nesou s sebou. Anna Marzec k tomuto uvádí: „*Stylistyczną konsekwencją takiego podejścia do tematu i widzenia bohatera są powtórzenia i nieustanna gra płaszczyzn czasowych.*“⁴⁶

5.2.1 Funkce opakování v textech Juliana Kawalce

Charakteristickým rysem Kawalcových prozaických textů jsou opakování, refrény a návraty. Tyto stylistické prvky zpomalují vyprávěcí tok a v novele *Na slunci* rovněž dokládají časové přeměny ve vyprávění. V románu *Tančící ještěřáb* navíc opakování či refrény umožňují soustavné přehodnocování a různé nahlížení zjevných skutečností.

Kawalcovy literární texty vykazují značnou rytmičnost. Takováto rytmizace výpovědi může implikovat návaznost Kawalcovy tvorby na žánr polské gavendy.

⁴⁶ Marzec, Anna: *Cena awansu społecznego* in: *Od Schulza do Myśliwskiego*, Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, Warszawa 1988, s. 196-7.

Překlad:

„*Stylistické důsledky takového přístupu k tématu a nahlížení hlavního hrdiny se projevují v opakování a neustálé hře časových rovin.*“

5.2.2 Časové roviny

Soudobá polská literární kritika uvažovala o Kawalcově autorském stylu jako o stylu, v němž se projevuje faulknerovské tvůrčí gesto. Směr, jímž se literárněkritické uvažování ubírá, je motivován zejména skutečností, že Kawalcova práce s časem, zejména minulostí, je podobná Faulknerovu pojetí času.

Co se týče zhodnocení práce s časovými rovinami, sám Kawalec ve svých vyjádřeních k jednotlivým textům odkazuje na inspiraci, již mu poskytla plynoucí řeka⁴⁷. V tomto smyslu není řečový tok násilně přerušován jednotlivými vstupy.

V novele *Na slunci* je pravidelně střídána minulost a přítomnost. Prolínání těchto časových rovin je navíc usouvztažněno s narativní kategorií vypravěče.

5.2.3 Vypravěč

Pro novelu *Na slunci* zvolil Julian Kawalec „zdvojeného“ vypravěče. Ústředním vypravěčem je muž, který zachránil Starého před dobrovolným utonutím v řece. Tento vypravěč nám podává obraz přítomného stavu. Zároveň však funguje jako médium, jež vypráví vyprávěné. Skrze promluvy tohoto vypravěče vypráví postava Starého svůj životní příběh.

Tuto skutečnost reflektuje Otakar Bartoš ve své interpretaci této novely, když uvádí, že „(...) uvádí naproti tomu Kawalec téměř vždy do své prózy vnějšího nezúčastněného vypravěče, který děj objektivizuje, reprodukuje a komentuje ve třetí osobě. Kawalec zřídka používá introspekce, podává spíše popis situací a zachycuje sled událostí, které zařazuje do společenského kontextu a naplňuje věrohodnými reáliemi vesnického života.“⁴⁸

Textově svou práci s vypravěči Julian Kawalec prezentuje prostřednictvím výpovědi ústředního vypravěče:

*„Shrnul jsem, jak jsem mohl, slova monologu, který stařec pronesl na malém ostrově té velké řeky; shrnul jsem také, jak jsem uměl, vlastní myšlenky, které mi napadaly, zatímco Starý pronášel svůj chaotický, podivný monolog. Paměť a představa mi dovolily jakžtakž shrnout celek událostí obsažených v této povídce a dopátrat se v tom neuspořádaném celku logických spojitostí i obrazu tragédie, která byla příčinou starcova sebevražedného rozhodnutí.“*⁴⁹

⁴⁷ Plynoucí řeka je rovněž jedním z ústředních motivů, jež se v novele *Na slunci* nacházejí.

⁴⁸ Bartoš, Otakar: *Víc než vesnická próza* in: Kawalec, Julian: *Na slunci*, Praha, Československý spisovatel 1967, s. 88.

⁴⁹ Kawalec, Julian: *Na slunci*, Praha, Československý spisovatel 1967, s. 82.

Na tomto místě považujeme rovněž za vhodné zmínit, že přestože v textu vystupují dva vypravěči, nemá novela *Na slunci* nezpochybnitelný dialogický charakter. Jedná se spíše o vzájemně se prostupující monology.

5.3 Interpretační analýza novely *Na slunci*

Signifikantními motivy prostupujícími celou Kawalcovu novelu *Na slunci* jsou motiv řeky, který je doprovázen hudebními motivy:

„Uplynulo už jistě několik měsíců od oné události a snad bych si na ni ani nevzpomněl, nebýt zvuků hudby, které jednou večer přilétly odněkud z dálky a pronikly oknem mého bytu. Rozeznal jsem známé zvuky z doby, kdy jsem byl u té velké řeky, odlišil jsem hlasitější bubnování a hlasitější troubení na pozadí tiché hudby jiných nástrojů a pomyslel jsem si, že on se přece jen utopí; dospěl jsem k názoru, že ten staroch nevydrží pohled na obrovskou, hlubokou a čistou vodu, která teče – abych tak řekl – u jeho nohou, se svými – jak on tomu rozuměl – jedinečnými milostmi, utajenými v čistých hlubinách, že nevydrží ten okamžik, kdy pohlédne na tu malou, starou a jakoby pro sebevrahy připravenou loďku, příliš malou a příliš starou na tak velkou vodu, a tak řetězem k železnému kůlu upevněnou, že se dá bez potíží odvázat, a je tedy příliš snadno dostupná na tak hbitý, hluboký a čistý proud, jaký se žene prostředkem řeky.“⁵⁰

Motiv hudby jakožto pozadí příběhu, prostředku rytmičtější výpovědi se neobjevuje pouze v literární tvorbě Juliana Kawalce, ale objevuje se napříč tvorbou autorů, jež v této diplomové práci reflektujeme. Za obdobně obecně platný motiv lze považovat odcházení, smrti. V níže uvedené citaci je patrné, že i Kawalec volí jako stylotvorný prostředek práci paměti.

„Má žena umřela, když byl syn malý; vrazila si drát do prstu a umřela na otravu krve a ten Hloupý to řekl, až když už nežila a já jsem byl starý a syn už byl velký. Když mi to Hloupý mezi vrbami pošeptal a když jsem potom o tom přemýšlel, začal jsem si vzpomínat, jestli jsem Hloupého neviděl na pohřbu své ženy. Zdálo se mi, že když jsme šli na hřbitov, stál Hloupý u cesty a díval se. Myslel jsem si, že je hodný, když se tak na nás dívá. Ale nevím, jestli byl na hřbitově, už je to tolik let. Dnes se mi zdá, že jsem ho na hřbitově neviděl, ale mohl být někde nablízku. Kdybych ho viděl u hrobu, byl bych ho proto třeba měl rád, protože tenkrát mi to ještě neřekl. Řekl to až pak, když to začalo s tím městem.“⁵¹

Výše uvedený textový fragment také dokládá již dříve zmiňovanou zprostředkovanost vyprávění. „Reálným“ vypravěčem je postava Starého, avšak vyprávění zaznamenává a prezentuje jeho zachránce, který v textu figuruje jako hlavní, zaštiťující vypravěč.

⁵⁰ Kawalec, Julian: *Na slunci*, Praha, Československý spisovatel 1967, s. 7.

⁵¹ Kawalec, Julian: *Na slunci*, Praha, Československý spisovatel 1967, s. 49.

Obecně platným motivem, jenž prochází napříč tvorbou jak námi reflektovaných polských autorů, tak i texty autorů českých, je motiv smrti:

*„Zdálo se mi, že bych mohl dokonce udělat i nějakou hroznou věc, jen abych se už vrátil, protože to byla taková chvíle, kdy víš, že se musíš vrátit, i kdybys měl druhý den po návratu umřít.“*⁵²

Setrváme-li u reflexe obecně platných motivů, můžeme zmínit rovněž motiv otce a syna. Tento motiv je rozvinut v rámci literárně-interpretací analýzy *Opadaného sadu* Wiesława Myśliwského či *Sekyry* Ludvíka Vaculíka.

V novele *Na slunci* tento motiv není zdánlivě tím stěžejním motivem, přesto však prostupuje napříč textem a prohlubuje existenciální ladění fabule:

*„Syn je ke mně hodný, – pokračoval Starý, – ale to mě zlobí. Zlobí mě synova dobrota, protože když je hodný, tak já pořád nevím, jestli to, co mi Hloupý u vrb řekl, je pravda, nebo ne.“*⁵³

⁵² Kawalec, Julian: *Na slunci*, Praha, Československý spisovatel 1967, s. 50.

⁵³ Tamtéž, s. 58.

6. *Smuteční slavnost* Evy Kantůrkové

V percepci množiny literárních textů Evy Kantůrkové je román *Smuteční slavnost* (1967) opomíjen a upozaděn především autobiografickým románem *Přítelkyně z domu smutku* (Kolín nad Rýnem 1984, 1991).

Román *Smuteční slavnost* – obdobně jako *Sekyru* Ludvíka Vaculíka – je obtížné striktně přiřadit k žánru venkovské prózy. Text Evy Kantůrkové (a rovněž Ludvíka Vaculíka) nenaplnuje základní paradigma venkovského románu. Jak jsme již uvedli v úvodu, není vhodné uvažovat o konkrétním žánrovém zařazení, ale je potřeba uvažovat spíše v rámci tematicko-motivické roviny.

Z žánrového hlediska vykazuje tento román rysy společensko-politického románu s možnými přesahy do románu detektivního (na základě vyšetřování možné vraždy politického činitele). Téma venkova a venkovanství je do textu vneseno volbou narativní kategorie prostoru: obec Svažov a výběrem jednajících postav.

Základní koncepce fabule vychází z vyšetřování smrti Václava Januše, stranického funkcionáře, přičemž je doplněna příběhovými linkami Antonína Mazance, Janušova bývalého přítele, Aloise Devery či Matyldy Chladilové.

6.1 Vypravěč

Vyprávění je zprostředkováno vyprávějícími subjekty: primářem, Antonínem Mazancem, Aloisem Deverou, Matyldou Chladilovou, šoférem a farářem. Šofér a farář (a částečně taktéž primář) vystupují z pozice svého povolání a postavení. Do jisté míry je lze pojímat jako anonymní vyprávějící subjekty – na rozdíl od ostatních vypravěčů.

Rozhodnutí zprostředkovat fabuli více vypravěči, tedy zmnožit a stále proměňovat vyprávěcí hlediska umožnilo Evě Kantůrkové vytvořit množinu fikčních světů a nahlédnout je z více perspektiv.

Takovýmto vnesením individuálních subjektivních hledisek došlo rovněž k jisté relativizaci zobrazované skutečnosti. Text nabývá dialogického charakteru, jednotlivé vyprávějící subjekty mezi sebou vedou v rámci představovaného příběhu dialog.

Ani jeden z vystupujících vypravěčů není schopen skutečnost objektivizovat. Vševedoucího vypravěče autorka umísťuje pouze do prologu.

6.2 Čas

V samém prologu je uveden závěr fabule, jedná se tedy o retrospektivní vyprávění. Na základě nahodilých podnětů dochází k rozpomínání na minulost a rovněž k jejímu usouvztažnění se současným vývojem, přítomnosti.

Konkrétní čas vyprávěného není striktně specifikován, jedná se spíše o obecné dějinné události. Fabule je rámována válečným odbojem, převratem, modernizací, kolektivizací.

Opakovaně dochází k hodnocení času vyprávěného. Níže citujeme farářovu promluvu:

„Jana Chladila vystěhovali před deseti lety, nějaký čas bydlel v tom stavení onen Alois Devera, který se v tomto kraji tak nechvalně proslavil, a potom dvůr i dům i hospodářské budovy místní lidé zcela vydrancovali. Je to divoká doba, ve které je nám souzeno žít, divoká a surová, soused nelituje souseda, člověk baží jen co nejvíce vlastnit.“⁵⁴

Z tematologického hlediska je nutné věnovat pozornost Chladilovu pohřbu, jenž je v důsledku vnímán jako politická demonstrace. Obdobné téma násilné kolektivizace lze sledovat v povídkovém souboru *Čas kopřiv* Josefa Knapa.

6.3 Motivická struktura

Obdobně jako u několika dalších textů lze v rámci motivické struktury reflektovat motiv smrti, který se neustále navrácí napříč jednotlivými perspektivami vyprávěcích subjektů. Motiv smrti je zde implikován již v rámci popisovaného pokusu Januše zabít, samotné Janušovy smrti a dále rovněž retrospektivně při popisu partyzánského odboje.

V opozici k motivu smrti v textu vystupuje motiv lásky (jemuž koresponduje motiv ze dřeva vyřezaných růží. Motiv lásky lze rozdělit na mladickou lásku (vzpomínky Janušovy manželky) a lásku erotickou (tělesná vášeň v počátcích vztahu Aloise Devery).

⁵⁴ Kantůrková, Eva: *Smuteční slavnost*, Praha: Mladá fronta, 1967, s. 180.

7. Josef Knap

Již dříve zmiňujeme, že u venkovského románu dochází k proměně prvotního žánrového paradigmatu a také že v české literatuře bylo ve 40. a 50. letech upozaděno ruralistické ztvárnění venkova. Vrchol této žánrové transformace zasazujeme do 60. let 20. století.

Zatímco Ludvík Vaculík i Eva Kantůrková, jejichž díla jsme zvolili za reprezentanty proměny venkovského románu v české literatuře, příslušeli k nové nastupující literární generaci, v tvorbě Josefa Knapa jakožto autora náležejícího k ruralismu 30. let 20. století se v 60. letech i nadále zachovávají motivy a postupy signifikantní pro ruralismus. Jisté přeměny a posuny však lze sledovat spíše v rovině zpracovávané tematiky.

V povídkovém souboru *Čas kopřiv* (1970) jsou zahrnuty texty, jejichž prvotní koncepty jsou ve většině datovány ve 40. letech 20. století, výjimku tvoří pouze povídky *V sedmi zrcadlech* (1964) a *Maškary na Popeleční středu* (1969). Avšak i zbývající texty: *U Panny Marie Sněžné* (1943), *Trojlístek* (1945), *Strážce* (1945), *Cesty vybitých koní* (1947) či *Nevěsta s jeřabinami* (1948) prošly před uvedením v *Času kopřiv* řadou revizí a doplnění.

Tyto krátké literární texty (výjimkou je pouze rozsáhlejší povídka *Nevěsta s jeřabinami*) vykazují spojitost s paradigmatem ruralismu, v němž jsou obsaženy jak přístupy regionalistického proudu, tak i psychologicko-filozofické fenomény venkovanství, jak jsme již podrobněji rozvedli v metodologických východiscích.

Pro potřeby této diplomové práce jsme zaměřili pozornost na interpretační analýzu povídky *Maškary na Popeleční středu*. Ústředním tématem je kolektivizace a účtování s kulaky.⁵⁵

Vyprávění je vedeno v er-formě vševědoucím vypravěčem, jenž není postavou příběhu. Fabule povídky pojednává o vystěhování statkáře Josky Jakubce.

Pro nucené vystěhování byl určen masopustní úterek, viz níže:

„*Předseda Haman se dověděl na okrese od referentky jako velkou tajnost, kdy se to s Joskou Jakubcem skoncuje: to odpoledne na masopustní úterek před členskou schůzí, která bude ukončena lidovou veselící, a aby ho uchránil nejhoršího (a sebe možná s ním), spunktoval s Karlíkem Konopou průvod maškar, že by protáhly vsí směrem k osadě a snad leckoho zlákal s sebou.*“⁵⁶

⁵⁵ Z tematologického hlediska lze tuto Knapovu povídku srovnat se *Smuteční slavností* Evy Kantůrkové.

⁵⁶ Knap, Josef: *Maškary na Popeleční středu* in: *Čas kopřiv*, Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 145.

Na základě níže citovaného fragmentu lze doložit zakotvenost paměti a neschopnost pozměnit zažitě vnímání a pojmání skutečnosti starousedlíky:

„V čísle druhé se provede adaptace na teletník, chlívky vedle se strhnou, zahrada je tam dost rozsáhlá pro výběh, a až se obě zahrady od čísla prvního a druhého spojí, vznikne dostatečný prostor pro moderní drůbežárnu, která zajistí vyšší výrobnost vajec, a stodola se v nejbližší době adaptuje na porodnu pro prasnice.“

„U Jakubců?“ dole se kdosi zeptal.

„V čísle druhém. Na plánech se už pracuje...“

„U Jakubců?“ ozval se tentýž hlas; v sále ticho, napětí.

Zemědělská referentka rázem vstala; převlékla se zatím do kostýmu.

„U žádných Jakubců!“ zdůraznila. „V čísle druhém.“

„Chci se zeptat: farní zahrada se také připojí k drůbežárně?“

„Žádná fara a žádný Jakubec!“ odsekla. „Číslo první je projektováno na kulturní dům. A kulak byl dnes vystěhován jak z obce, tak z půdy celého okresu. Nikdy, zdůrazňuji, nikdy se nesmí vrátit.““⁵⁷

I Josef Knap na takto malé ploše krátké povídky pracuje s motivem návratu. V tomto případě návratu Jakubcové k prasnici.

„Nestůjte venku, Baruško,“ vtáhla ji dovnitř Jakubcová. Konopová přivřela dvířka.

„Já šla okolo, vidím světýlko, nedalo mi to. Vy jste tu něco zapomněla, hospodyně?“

„Nezapomněla.“

„Vy tu chcete zůstat? Jsou ještě ve vsi?“

„Voda stoupla, přelila se přes můstek, šofér se bál přejet. Vrátil se, že pojedě oklikou po asfaltce, šel to hlásit. Vzpomněla jsem si na svině, že u ní nikdo není.“⁵⁸

Tato scéna má svůj předobraz v reálné Knapově životní zkušenosti:

„Už bylo od ní všechno odňato, dobytek, nářadí, drůbež, stroje, stromy. Konečně se mohla cítit osvobozena od tíže, od největšího statku v Ostružně. Vůz byl naložen. Ale vzpomněla si, že ten večer se má prasit svině a je potřeba u ní být. (Někdo by si rozumně mýsl, čí je teď prasnice, ať si ji hlídají.) Ačkoli to zní neuvěřitelně, Milka nechala syna se švagrem Dufkem odjet napřed a ještě sama zůstala na noc v chlévě.“⁵⁹

⁵⁷ Tamtéž, s. 149.

⁵⁸ Tamtéž, s. 152.

⁵⁹ Knap, Josef: Bez poslední kapitoly, str. 79

V textu lze rovněž vysledovat náboženské motivy:

„Já bych už měla jít,‘ řekla hospodyně.

„Je už po půlnoci,‘ Konopová vystěhovalou nezdržovala.

„Popelec,‘ vzdychla Jakubcová.

„Půst.‘

„Křížová cesta...“⁶⁰

‘

Poslední citovaný fragment je ze samého závěru povídky a jeho ústředním motivem je zanikání a ztráta. I v tomto případě je pracováno se zvukovou stránkou:

„V chlévech nic, na seníku nic, jen vráteň stodoly tluče hluchým boucháním, znamení vyšínulého času. Sníh se dál sype shůry, zůstává ležet, na něm už tolik šlápot, stopy té zmizelé se přikryjí.“⁶¹

Již ze samotného názvu této sbírky povídek je patrné tematizování času. Doprovodný motiv kopřiv je převzat z povídky *Nevěsta s jeřabinami*. Kopřivy se zde stávají symbolem devastace, zániku, opuštění, zapomnění.

⁶⁰ Knap, Josef: *Maškary na Popeleční středu* in: *Čas kopřiv*, Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 155.

⁶¹ Tamtéž, s. 157.

8. Wiesław Myśliwski

Dílo Wiesława Myśliwského je z výčtu námi zvolených autorů v současnosti nejreflektovanější jak odbornou veřejností, tak čtenářskou obcí.⁶²

Wiesław Myśliwski obohacuje paradigma venkovského románu o společenský a historicko-kulturní rozměr. Jednající postavy jsou detailně psychologicky propracované. Tento psychologický profil postav je poté využíván k představení důsledků společenských změn, individuality venkovanů a determinujícího vlivu rodinného prostředí a úzké provázanosti života s rodnou zemí, půdou.

Právě determinující vliv prostředí a provázanosti s půdou je ústředním tématem románu *Opadany sad* (Nagi sad, 1967) jímž debutoval, románů *Na kameni kámen* (Kamień na kamieniu, 1984), *Obzor* (Widnokrąg, 1997) či *Traktátu o loupání fazolí* (Traktat o łuskaniu fasoli, 2010).

Novela *Opadany sad*, již jsme zvolili pro podrobnější reflexi, je komplexní syntéza vztahu otce a syna, intimity jejich vzájemného vztahu, jejich vzájemného hledání a nacházení a nemožnosti pojmenovat vzájemný vztah.

V roce 1984 Myśliwski publikova rozsáhlý a kompozičně zajímavý román *Na kameni kámen*. Tento román je chápán jako román o životě, umírání a smrti, se „*prolínají jak osudy člověka, který kdysi z rodné vesnice odešel, tak člověka, který se do ní natrvalo vrátil, a proto jeho pohled na svět zůstává navždy rozdvojen. I když ono rozdvojení působí místy tragikomicky, zároveň hrdinovo úsilí „vysvětlit“ vlastní život dostává rozměr novodobého mýtu, jehož hodnota spočívá v pokračujícím hledání souvislostí, v konfrontaci i přehodnocování různých stanovisek, v mnohohlasém připomínání minulých i současných událostí.*“⁶³

Specifickým rysem textů Wiesława Myśliwského je, že mají výrazně monologický charakter. To podporuje i zvolená forma vyprávění – ich-forma.

Monologičnost jednotlivých románů se stupňuje, kulminuje v románu *Traktát o loupání fazolí*, který je komponován jako „záznam“ rozhovoru starce, hlídače rekreační oblasti, s náhodným zájemcem o vyloupané fazole. Text je však konstruován tak, že je potenciální dialog rozrušen nepřítomností replik náhodného návštěvníka a je nahrazen starcovým nepřetržitým monologem.

Na základě této skutečnosti lze považovat Myśliwského psaní za takřka automatické.

⁶² O tomto svědčí mimo jiné i skutečnost, že je autor držitelem prestižní literární ceny Nike.

⁶³ Poslední, Petr: *Polské literární symboly*, Hradec Králové, Gaudeamus 2003, s. 45-46.

Myśliwski je obvykle řazen k autorům tzv. nurtu wiejskiego (venkovského proudu), a to především na základě zobrazování prvků, z nichž je utvářena chlopská kultura. V polské literatuře se v 60. letech vyčerpává poválečné jednosměrné zaměření na formulování nedávné historie. Vysvětlování společenských či politických změn je třeba obohatit. Jednou z možností je pojmout chlopski etos z existenciálního, filozofického a kulturního hlediska.

Myśliwského autorské ztvárnění vychází ze samostudia chlopské kultury, která je umístěna na pozadí národních tradic. Autor však svou pozornost nezaměřuje na venkovské realie, zvyklosti, folklor či charakteristické znaky, jimiž se vesnice odlišuje od města. Myśliwski svou pozornost zaměřuje především na hodnotový systém chlopů: jejich vztah k zemi, přírodě – a to jak z čistě pragmatického hlediska, tak z hlediska metafyzického. Ve svém vyprávění Myśliwski odkrývá chlopskou imaginaci, zaznamenává a představuje mluvený jazyk.

Z tohoto důvodu je tedy zcela nedůležité věnovat se biografickým rysům v Myśliwského jednotlivých textech. Je potřeba spíše analyzovat zobrazený hodnotový systém fenoménu venkovanství. Charakteristickým prvkem chlopské imaginace je integrita světa, integrita jeho jednotlivých jevů a také jistý morální kodex.

Literární kritik Henryk Bereza rozkrývá autobiografické prvky ukryté v hlubší textové rovině. Myśliwského biografové, literární historici i kritici, kteří se jeho dílu věnují, však upozorňují na skutečnost, že vznik tohoto literárního textu provázelo rovněž autorovo autentické prožívání otcovství. Tyto autentické prožitky byly v románu představeny intelektuálně-uměleckým způsobem. Henryk Bereza usouvztahuje tento model s modelem prózy Bruna Schulze.

„Autor Nagiego sadu widzi niezbędnosć i nieuchronnosć przynależności człowieka do świata, co w intelektualnej strukturze jego powieści wyraża się aż zmistyfikowaną więzią Syna z Ojcem i Ojca z Synem, przy czym isnieją oni jak gdyby w obwodzie zamkniętym, który mógłby funkcjonować trwale w czasie ponadosobniczym – to już nadbudowa w stosunku do fabuły powieści, ale nie w stosunku do zawartego w niej komentarza – jedynie pod warunkiem przemiany Syna w Ojca.“⁶⁴

⁶⁴ Bereza, Henryk: *Taki układ*, Warszawa: Iskry, 1981, str. 283.

Překlad: „Autor Opadaného sadu spatřuje nutnost a nevyhnutelnost příslušnosti člověka ke světu, což je v intelektuální struktuře jeho románu vyjádřeno až mystifikovaným poutem Syna s Otcem a Otcem se Synem, přičemž tyto dva existují jakoby v uzavřeném okruhu, který by mohl trvale fungovat v nadosobním čase – to je již

Bereza podotýká, že Myśliwski záměrně znehybnil tento otcovsko-synovský vztah v měřítku osobního času tím, že stvořil postavu doživotního syna, jenž ve fabuli *Opadaného sadu* reflektuje své pouto k otci. Tento krok umožnil Myśliwskému literární analýzu vnitřní dialektiky tohoto vztahu, jenž lze zobecnit na základní vztah člověka k světu.

Toto dokládá ukázka níže:

„Jeślibym pragnął jeszcze kimś w życiu zostać, to tylko synem. Kiedy człowiek jest synem, to nawet gdy widzi już drugi swój brzeg, czuje się, jakby żył wciąż w czasach swojego dzieciństwa, i czas mu tak nie leci ani też świata nie musí się lękać, ani sam siebie, chociaż bywa, przyzwyczajają się, że życie to to samo dzieciństwo, a jeśli życie, to i wieczność. I gdy mu przyjdzie w końcu to dzieciństwo opuścić, traci nagle grunt pod nogami, jakby go przemocą wydziedziczono z jego prawowitej własności. Nie może zrozumieć, bo i za późno na zrozumienie, że to tylko czas, lecz dochodzi praw swoich choćby pamięcią, domysłami, jeśli pamięć już niezaradna, tęsknotą, a zdarzy się, że i zdziecinnieje.“⁶⁵

Z výše uvedené teze vycházející z Berezovy interpretace Myśliwského autorské intence lze vyvodit, že Myśliwski zřetelně polarizoval vztah otce a syna, tedy – jak jsme již uvedli výše – v základním pojetí vztahu člověka ke světu.

Z takto nastavené polarity hlavních postav však plyne jistá nepřirozenost vzájemného vztahu postav.

Opadany sad je vícevrstevnatý román. Po představení prvotní roviny – vztahu otec–syn – lze přistoupit k nahlédnutí románu z hlediska žánrového zařazení. Tímto prizmatem lze tento román označit rovněž za román společenský zpracovávající téma vztahu mezi intelektuálem chłopského původu a chłopem.

Na základě této skutečnosti lze Myśliwského zařadit do množiny autorů zpracovávajících téma společenského vzestupu a vzestupu venkova.

nadstavba ve vztahu k fabuli románu, ale ne ve vztahu do komentáře, který je v románu obsažen – pouze pod podmínkou přeměny Syna v Otce.“

⁶⁵ „Pokud bych ještě v životě toužil někým být, tak pouze synem. Když je člověk synem, tak i když už dohlédne na druhý břeh, cítí se, jako by stále žil v dobách svého dětství, ani čas mu tak neutíká, nemusí se bát světa ani sám sebe, třebaže tomu tak je, uvyká si, že život je stejný jako dětství, a když život, tak i věčnost. A když nakonec musí to dětství opustit, ztrácí náhle pevnou půdu pod nohama, jako by mu bylo násilím odepráno jeho vlastnictví. Nemůže to pochopit, protože je pozdě pochopit, že je to pouze čas, jemuž se dostává práva pouze prostřednictvím paměti, domněnek, pokud je již paměť pouhou bezradnou touhou, a stává se, že i zdětinští.“

8.1 Fabule *Opadaného sadu*

Narativní rámec je tvořen návratem syna ze studií ve městě zpět do rodné vesnice, kde posléze vyučuje.

„Pewnie już nigdy nie pozbędę się tego dziwnego przekonania, któremu nawet pamięć moja przeczy, że do tej wsi, rodzinnej przecież, w której dzieciństwo moje spędziłem, młodość, a mogę już chyba powiedzieć, że i całe życie, przybyłem skądś z dalekiego świata, a było to w dniu, kiedy przywiózł mnie ojciec z nauki w mieście; to był jedyny, jak dotąd, powrót w moim życiu, dlatego do tej pory czas tego dnia nie zamglił. Chociaż z miasta do wsi było raptem dwadzieścia kilometrów, a jak mówiono za mojej młodości: trzy mile, a za młodości mojego ojca: osiemnaście wiorst – koniem, a wiorsta mniej – piechotą, na ścieżki, licząc od krzyża rozpiętego przed wsią przeciwko burzom z południa do żydowskiej karczmy, od której zaczynało się miasto.“⁶⁶

V novele vystupující postavy: syn, otec, matka nemají jména, čímž je zdůrazněn záměr jisté obecnosti. Toto zobecnění umožňuje Myśliwskému definovat vztah mezi otcem a synem, nikoli konkrétních postav.

Zajímavé je rovněž povšimnout se zobrazení vztahu otce–matky, v němž je patrné otcovo nadřazené postavení. Analogií k tomuto vztahu nám může být vztah matky a syna v románu ... *až budeš králem, až budeš katem...* Tadeusze Nowaka, kde má nadřazené postavení syn a posléze otcovskou roli přejímá tchán, rodina nevěsty.

Myśliwski však v této novele pracuje rovněž se závislostí role syna na existenci postavy otce. Toto je patrné zejména na začátku 4. kapitoly. Zpočátku hledá otec v sadu syna, který se skrývá na stromě, na konci hledá syn otce, viz citace níže:

„I wtedy właśnie ujrzałem ojca, jak szedł w stronę sadu, zwyczajnie, przez obejście, naprzeciw mnie szedł, tak jak znikł z rana – w samej koszuli, rozchełstany, w butach na przyboś – a gdy mnie ujrzał, nawet się nie zdziwił, jakby wiedział, że mnie spotka wracającego z sadu. I może to, że go tak łatwo spotkałem, nie w żadnym cieniu ani w żadnym moim przeczuciu, lecz w obejściu, jakby krów wyszedł dojrzyć, tak zwyczajnie i nieoczekiwanie, gdy już ostatnia nadzieja mnie opuściła, gdy już doznałem przez chwilę pamięci po nim, więc może to sprawiło, że miast się cieszyć, zawód jakby odczułem, że

⁶⁶ „Jistě se už nikdy nezbavím té prazvláštní jistoty, jíž dokonce rozporuje i má paměť, že do té vsi, rodné vsi, v níž jsem strávil dětství, mládí a už asi mohu říct, že i celý život, jsem přišel odněkud z dalekého světa a bylo to v den, kdy mě otec přivezl ze školy ve městě; to byl doposud jediný návrat v mém životě, proto doposud tento den čas nezamlžil. I když to z města do vsi bylo sotva dvacet kilometrů, tři míle, jak se říkalo za mého mládí – a za mládí mého otce osmnáct verst – na koni – a o verstu méně – pěšky, na cestách vedoucích od kříže chránícího před bouřkami přicházejícími do jihu, který stojí rozepjatý před vsí, po židovskou krčmu, jíž začínalo město.“

gdybym mógł, startłbym sobie jego widok z oczu, a najchętniej wróciłbym w sad do swojego niepokoju i swojej nadziei.

– Chodź jeść, synu – powiedział przystając. – Wszystko stygnie.

– Szukałem cię – powiedziałem z wyrzutem.

Spojrzał na mnie, jakbym nie do wiary wydał mu się przez chwilę.

– Naprawdę cię szukałem.

– Chciałeś czego?

– Nie, nic – odrzekłem nieśmiało, spłoszony nagle tym jego pytaniem, które nie pozostawiało miejsca nawet na nieufność. – Tylko czy jesteś.“⁶⁷

V rámci zhodnocení narativní kategorie času je třeba zmínit retrospektivní návraty – například k nemoci syna. Autor taktéž vědomě pracuje s cykličností, koloběhem venkovského života. Čas vyprávěného není nikterak specifikovaný, prostor je oproštěn od reálií. Z tohoto hlediska se jedná o nejméně „polský“ text v námi zvolené množině zkoumaných textů.

V rámci ztvárňovaného prostoru se poté – obdobně jako u Juliana Kawalce – objevuje motiv řeky. Její plynutí má až takřka transcendentální ráz.

Myśliwski v této novele rovněž nastiňuje duchovní stránku života venkovanů, mýtickou povahu jejich uvažování. Toto například dokládá rada, že má matka s nemocným dítětem přejít devět mostů, aby se uzdravilo. V tu chvíli zároveň rodiče řeší, že je potřeba dítě stihnout pokřtít.

Jedním z důležitých motivů je rovněž motiv mlčení. Otec mlčí, když syna přiváží domů ze školy, mlčí doma, mlčí pohroužených do svého nitra. Tento motiv koexistuje s jednotlivými duchovními motivy.

⁶⁷ MYŚLIWSKI, Wiesław: *Nagi sad, Pałac*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989, str. 179

. „A právě tehdy jsem spatřil otce, jak jako obvykle procházel přes dvůr směrem k sadu, šel proti mně tak, jak ráno odešel – ve stejné košili, rozčuchaný, v botách na boso – a když mě uviděl, ani se nad tím nepozastavil, jako by věděl, že mě potká, až se budu vracet ze sadu. A možná to, že jsem ho tak snadno potkal, ne v žádném stínu ani v žádné své předtuše, ale na dvoře, jako by šel dohlédnout na krávy, tak obyčejně a neočekávaně, kdy už mě opustily poslední zbytky naděje, když jsem na něj vzpomínal, a možná to způsobilo, že místo abych se radoval, pocítil jsem nutkání, že kdybych mohl, setřel bych si z očí jeho obraz a nejradši bych se vrátil do sadu ke svému neklidu a naději.

„Pojď jíst, synu,“ řekl, když se zastavil. „Vystydne ti to.“

„Hledal jsem tě,“ odpověděl jsem vyčítavě.

Pohlédl na mě, jako by mi v tu chvíli nevěřil.

„Opravdu jsem tě hledal.“

„Chtěl jsi něco?“

„Ne, nic,“ odpověděl jsem nesměle, náhle vyděšený tou jeho otázkou, jež neponechávala místo ani pro nedůvěru. „Jen jestli jsi.““

Co se týče reflexe proměny venkovského času textu prosvitne odkaz na současnost a změnu, již venkovská imaginace prodělala:

„Dziś może nikt by nie uwierzył w taką wiarę, bo i mostów więcej, ale wtedy nawet wszyscy razem nie umieli ich sobie przypomnieć ponad te trzy, cztery, ani nawet zmyślić dla podtrzymania w sobie tej nagle zastąblej nadziei, a jeszcze martwić się w ich pamięci, któraś wiosenna woda nie zabrała.“⁶⁸

Z množiny dalších motivů lze zmínit rovněž motiv vzdělání, jež koresponduje a podmiňuje společenský vzestup obecně.

„Chciałem ojca nauczyć czytać i pisać. Nie dlatego wcale, abym się wstydził, że sam jestem po szkole, a on, ojciec mój, niepiśmienny. Taki, jaki był, był mi najbliższy, mogłem go przynajmniej pożalować od czasu do czasu, roztkliwić się nad nim, czuć się jego nieustanną wyręką, bez której niepewny byłbym sam siebie i niepełny jako on, a to przecież nie tak znowu mało mieć kogoś, kogo mógłby człowiek pożalować, oprócz samego siebie, z kim mógłby się porównać w tkliwości nad sobą.“⁶⁹

Obecně lze *Opadaný sad* vnímat spíše jako fragmentární text s rozpadlou epickou strukturou, bez jednotící dějové linie. Myśliwski konstruuje strukturně složité věty, což lze vidět i na navrhovaných překladech jednotlivých fragmentů v poznámkách pod čarou.

Na *Opadaný sad* poté navazuje román *Palác*, jenž pojednává o metamorfóze venkovského pasáčka v „pána“. Rovněž pro román *Palác* je signifikantní překračování hranice tradičního žánru venkovského románu. Narativní postupy aplikované v *Paláci* lze usouvztažnit s postupy v rámci *Opadaného sadu*. Definování těchto narativních postupů se věnuje Petr Poslední:

„Vystávající fabule se místy kryje se samotným syžetem jako provokativní příklad neexistence objektivní skutečnosti, nýbrž neustálého vytváření obrazu světa i sebe samých v závislosti na tom, jak jsme s to hledat nebo zastírat významové souvislosti.“⁷⁰

⁶⁸ MYŚLIWSKI, Wiesław: *Nagi sad, Pałac*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989, str. 89

„Dnes by v to asi nikdo nevěřil, i mostů je více, ale tehdy si ani všichni společně nedokázali vzpomenout na více než ty tři čtyři ani si je vymyslet, aby v sobě udrželi onu náhle slábnoucí naději, a ještě se trápit rozpomínáním, které nestrhla jarní voda.“

⁶⁹ MYŚLIWSKI, Wiesław: *Nagi sad, Pałac*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989, str. 150

„Chtěl jsem otce naučit číst a psát. Vůbec ne proto, že bych se styděl za to, že já jsem dokončil školu, ale můj otec je negramotný. Takový, jaký byl, mi byl nejbližší, mohl jsem ho čas od času politovat, dojmout se jím, cítit se jeho pomocníkem, bez čehož bych byl nejistý a neúplný jako on, ale přece to není tak málo, mít někoho, koho by mohl člověk kromě sebe sama politovat, s kým by se mohl v lítosti nad sebou srovnat.“

⁷⁰ Poslední, Petr: *Zápas s Leviatanem. Polská literatura v letech 1970–1990*, Praha: Euroslavica, 2011, str. 79.

9. Ludvík Vaculík

Jeden z nejvýznamnějších Vaculíkových románů – *Sekyru* – lze – podobně jako v případě *Smuteční slavnosti* Evy Kantůrkové – přiřadit k řadě žánrů. Stejně jako u Evy Kantůrkové je zařazení románu *Sekyry* do množiny námi reflektovaných textů motivováno venkovem, v němž se odehrává jedna z příběhových linií.

V tomto autobiograficky laděném románu vypravěč v ich-formě líčí osudy své rodiny, jež žije na Valašsku. Vypravěč-syn pracuje jako redaktor v Praze.

V rámci analýzy tohoto společenského románu je pro nás nejzásadnější (stejně jako v případě Myśliwského) vztah otce a syna. Tématu otce jakožto významové a literární kategorie se věnuje Sylvie Richterová:

„Vertikální „otcovská“ hodnotová osa poskytuje cosi jako společného jmenovatele pro fenomenologii deviací, revolt a konfliktů s duchovní, institucionální či rodinnou autoritou, jak ji nacházíme u kořenů evropské kultury a v průběhu celé historie; patří k ní i protináboženské nebo programově materialistické postoje, ve kterých sehrála rozhodující úlohu osobnost vůdce, státu, zákona.“⁷¹

„Synchronní pohled na problematiku otce nemůže vynechat žádnou kapitolu v dějinách člověka: dovedeme si vůbec představit významnou dimenzi, v níž by paradigma otce nebylo žádným způsobem přítomné, v níž by logika tvorby, plození, autority, tradice či výchovy neměla nic společného s hodnotami vertikální významové osy – a byla radikálně jiná? Otcem, který nemá otce, je chaos.“⁷²

Tradičně je do protikladu k Vaculíkově pojetí stavěn Kundera. Obdobně je ve svém románu *Žert* konfrontován s historickým okamžikem, kdy je ideál individuálního a společenského života devastován. Ke Kunderově pojetí otcovství je třeba dodat, že se téma otce projevuje rovněž v jazykové stránce díla a v jednotlivých složkách, jež se podílejí na výstavbě celkového smyslu díla. Motiv smrti otce (zastoupený ve Vaculíkově *Sekyře*) lze spatřit rovněž v Kunderově *Nesmrtelnosti*. V ní umírá starý otec, jeho život se však již přesunul mimo proud rodinného dění.

Níže uvádíme citaci zachycující smrt otce, přípravu pohřbu v *Sekyře* Ludvíka Vaculíka.

⁷¹ Richterová, Sylvie: *Místo domova*, Brno: Host, 2004, s. 70–71.

⁷² Tamtéž, s. 71.

„Při pohřbu jsem přišel na smysl veškerých pohřbů: je to příprava na vlastní smrt. Úředník se mě ptal, souhlasím-li se čtvrtou odpoledne. Řekl jsem, že ano. ‚To je pěkná hodina,‘ ujistil mě úředník. Byla. Pochopil jsem v ní, že jsem na řadě, první ze čtyř. To jsem však přijal lehce, protože jsem myslel na něj. Zdálo se mi, že by k jeho životu mělo být vyřčeno nějakou shrnutí, klíč, jímž by se všechno uzavřelo. Byl bych v té nouzi přijal číkoliv báseň, ale musela by v ní být věta: Můj otec postavil dům a umřel.“⁷³

Motiv smrti a umírání se nachází rovněž v jiné časové rovině, rovině minulosti, a je zprostředkován dětským vypravěčem:

„Někdy však přišel tatínek domů bledý, zuby mu cvakaly, že nemohl ani promluvit, a když je zatnul, rozklepala se mu ramena. Vratkého a chatrného přiváděla ho maminka k posteli, založila jej peřinami a v perském koši hledala krabičku s chininem. Do takové stísněné nálady jednou řekla:

‚Byl tě tam čert dlužen!‘

‚Však já ti už dlouho život otravovat nebudu,‘ odpověděl.

Vědoucne se ušklíbla a řekla:

‚Hm, to já zkapu dřív.‘“⁷⁴

Obdobně jako u Tadeusze Nowaka se u Vaculíka objevuje motiv jablek:

„Pod tatínkovou botou křupala kůra. Každé uškubnutí jablka připadalo mi jako hlasitá rána. Ale pomalu jsem se natolik osmělil, že ze spodních větví, v nichž jsem se schovával, jsem opatrně začal utrhávat jablka a strkat je do svého baťohu.“⁷⁵

9.1 Výstavba textu:

Vaculíkova *Sekyra* nese prvky dialogičnosti, jež jsou vneseny mimo jiné integrovanými otcovými dopisy. Dopisování si maminky s otcem je však z důvodu nenávaznosti jednotlivých dopisů zdrojem zmatku a nedorozumění.

Charakteristická a literárními kritiky bohatě reflektovaná je práce s dílčími časovými rovinami. Uveďme příklad:

„Když u mě jednou v Praze zazvonil a já ho našel za dveřmi naditého v uniformě automobilové dopravy, myslel jsem si, že dělá nějakou větší srandu. Mně se totiž nikdo

⁷³ Vaculík, Ludvík: *Sekyra*, Brno: Atlantis, 2003, s.21.

⁷⁴ Tamtéž, s.50.

⁷⁵ Tamtéž, s. 9.

předem nezmínil, že by tento můj bratr měl jít k automobilové dopravě. Až poté, co jsem za rohem činžáku, v němž byvám, uviděl tu obludnou stěhovací armaru, ten žlutý postrach našich klikatých dálnic, v plném rozsahu jsem si přiznal, že můj původně počuraný bratr je řidičem. Nebyl mu ani rok, když jsem mu v kolébce pustil na obličej pecen chleba, protože se mi vyšklhnul, jak jsem ho načíнал. – ‚Ahoj,‘ řekl bratr o pětadvacet let později, ‚dáš nám noclehu?‘ A vešel s partou stěhováků do kuchyně. – Tolik o tom, jak se stal řidičem.“⁷⁶

Na základě výše uvedené ukázky lze dokladovat postupné přecházení mezi jednotlivými časovými rovinami. Toto přecházení se, jak můžeme vidět na ukázce výše, odehrává zejména v rámci jazykové výstavby textu.

Z jazykového hlediska je pro tento Vaculíkův román signifikantní hojné zastoupení nářečních výrazů či nespisovných výrazů v lexikální rovině či konstituování neobvyklých sémantických spojitostí ve významné rovině. Jazykové rovině tohoto románu se věnoval mimo jiné Jiří Opelík, který rozlišil šest lexikálních vrstev.

⁷⁶ Vaculík, Ludvík: *Sekyra*, Brno: Atlantis, 2003, s.5.

Závěr

V předložené diplomové práci jsme se na základě tematologické a interpretační analýzy českých a polských literárních textů z 60. let 20. století (*Sekyry* Ludvíka Vaculíka, *Smuteční slavnosti* Evy Kantůrkové, *Času kopřiv* Josefa Knapa a z polských textů novely *Opadany sad* Wiesława Myśliwského, románů *Na slunci* Juliana Kwalce a ... *až budeš králem, až budeš katem* Tadeusze Nowaka) pokusili uchopit pokračující proměny konceptu venkovského románu.

Jednotlivé proměny byly sledovány prostřednictvím nahlédnutí venkovské narativity a rovněž na základě literárně-interpretační analýzy jednotlivých textů, pro niž jsme v metodologických východiscích stanovili rejstřík posuzovaných kategorií, v tomto případě času a vypravěče.

Většího prostoru se v rámci interpretační části diplomové práce dostalo představení typických narativů obsažených v českém a polském venkovském románu (respektive ve varietách venkovského románu) daného období, podloženému analýzou dílčích motivů, symbolů či topoi, z nichž některé se ukázaly být výrazně individuální, vlastní autorovi, a jiné společné řadě literárních textů.

Právě snaha nalézt společné znaky jak v dílčích národních literaturách, tak v rámci komparace české a polské literatury byla značně problematická. Přesto však po zpracování analytické části bylo možné uvažovat o jistých generálně platných a fungujících motivech či symbolech.

PRAMENY

- HRUBÍN, František: *Zlatá reneta*, Praha: Československý spisovatel, 1964.
- KANTŮRKOVÁ, Eva: *Smuteční slavnost*, Praha: Mladá Fronta, 1967.
- KAWALEC, Julian: *Na slunci*, přel. Teigová, Helena, Praha: Československý spisovatel, 1967.
- KAWALEC, Julian: *Než přepluješ řeku*, přel. Stachová, Helena, Praha: Lidové nakladatelství, 1979.
- KNAP, Josef: *Bez poslední kapitoly*, Praha: Torst, 1997.
- KNAP, Josef: *Čas kopřiv*, Praha: Československý spisovatel, 1970.
- MYŚLIWSKI, Wiesław: *Kamień na kamieniu*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008.
- MYŚLIWSKI, Wiesław: *Nagi sad, Pałac*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- MYŚLIWSKI, Wiesław: *Ostatnie rozdanie*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- MYŚLIWSKI, Wiesław: *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010.
- MYŚLIWSKI, Wiesław: *Widnokrąg*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008.
- NOWAK, Tadeusz: *... až budeš králem, až budeš katem...*, přel. Vlášek, Josef, Praha: Naše vojsko, 1976.
- NOWAK, Tadeusz: *Dvanáct*, přel. Vlášek, Josef, Praha: Naše vojsko, 1977.
- NOWAK, Tadeusz: *Ďáblové*, přel. Vlášek, Josef, Praha: Naše vojsko, 1975.
- NOWAK, Tadeusz: *Harfy krále Davida*, přel. Vlášek, Josef, Praha: Odeon, 1970.
- NOWAK, Tadeusz: *Prorok*, přel. Vlášek, Josef, Praha: Československý spisovatel, 1980.
- VACULÍK, Ludvík: *Sekyra*, Brno: Atlantis, 2003.

LITERATURA

BEREZA, Henryk: *Taki układ*, Warszawa: Iskry, 1981.

BÍLEK, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, Brno: Host, 2003.

BURSZTA, Józef: *Szkice i rozprawy. Kultura ludowa – kultura narodowa*. Warszawa: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1974.

CZAPLIŃSKI, Przemysław, ŚLIWIŃSKI, Piotr: *Literatura polska 1976-1998: przewodník po prozie i poezji*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.

CZAPLIŃSKI, Przemysław: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009.

FOŘT, Bohumil: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2008.

GENETTE, Gérard: *Fikce a vyprávění*, Brno–Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2007.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena: *Literatura a fiktivní světy (I)*, Praha: Český spisovatel, 1995.

JECH, Karel: *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*, Praha: Vyšehrad, 2008.

KELLOGG, Robert, SCHOLLES, Robert: *Povaha vyprávění*, přel.: přel. Sečkař, Marek, Brno: Host, 2002.

KOWALCZYK, Małgorzata, POSLEDNÍ, Petr: *Jákobův žebřík. Polská literatura v letech 1945-1969*, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2008.

KRÁLÍK, Oldřich: *Osvobozená slova*, Praha: Torst, 1995.

KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno: Host, 2007.

MÁLKOVÁ, Iva: *František Hrubín – z archivních fondů*, Brno: Host, 2011.

MARZEC, Anna: *Od Schulza do Myśliwskiego*, Warszawa: Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1988.

MED, Jaroslav (eds.): *Ruralismus, jeho kořeny a dědictví: osobnosti, díla, ideje: sborník referátů z vědecké konference konané ve dnech 22.–23. dubna 2005 v Sedmihorkách*, Semily: Státní okresní archiv, 2005.

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha–Litomyšl: Paseka, 2004.

MÜLLER, Richard, ŠIDÁK, Pavel (eds.): *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*, Praha: Academia, 2012.

NÜNNING, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno: Host 2006.

POSLEDNÍ, Petr: *Polské literární symboly*, Hradec Králové: Gaudeamus, 2003.

POSLEDNÍ, Petr: *Taktika přepisu. Polští autoři v časopise Světová literatura*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013.

POSLEDNÍ, Petr: *Zápas s Leviatanem. Polská literatura v letech 1970–1990*, Praha: Euroslavica, 2011.

PUTNA, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*, Praha: Torst, 2010.

RICHTEROVÁ, Sylvie: *Místo domova*, Brno: Host, 2004.

SUCHOMEL, Milan: *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958–1967*, Brno: Atlantis, 1992.

USPENSKIJ, Boris: *Poetika kompozice*, přel. Solařík, Bruno, Brno: Host, 2008.